George Dickie

Introdução à Estética

Tradução de
Vítor Guerreiro

Revisão científica de Desidério Murcho
Universidade Federal de Ouro Preto

Editorial Bizâncio
Lisboa, 2008

Índice

Prefácio 11

Parte I: ***Introdução Histórica à Estética Analítica***

Capítulo 1 **Comentários Preliminares** 15

Capítulo 2 **A Teoria da Beleza: De Platão ao Século XIX** 19
Platão • S. Tomás de Aquino • O Século XVIII: O Gosto e o Declínio da Beleza • Shaftesbury • Hutcheson • Burke • Hume • Alison • Kant • Resumo das Teorias Setecentistas do Gosto • O Século XIX: O Nascimento do Estético — Schopenhauer

Capítulo 3 **A Atitude Estética no Século XX** 52
O Estado Estético: Distância Psíquica • Consciência Estética: Atenção Desinteressada • Percepção Estética: «Ver como» • Comentários Finais

Capítulo 4 **Metacrítica: Uma Alternativa à Atitude Estética** 67
Comentários Finais

Capítulo 5 **A Teoria da Arte: De Platão ao Século XIX** 76
Platão • Aristóteles • O Século XIX: Novos Rumos — A Teoria da Arte como Expressão • O Que É Uma Teoria da Arte?

Capítulo 6 **Teorias da Arte do Século XX: De 1914 à Década de 1950** 88
Clive Bell: Uma Teoria da Beleza para o Século XX • Susanne Langer: Uma Teoria da Arte como Imitação para o Século XX • R. G. Collingwood: Uma Teoria

Expressionista da Arte para o Século XX • Morris Weitz: A Arte como Conceito Aberto

Parte II: ***A Estética no Século XX: Da Década de 1960 ao Presente***

Capítulo 7 **Uma Mudança de Rumo e Novos Desenvolvimentos** 123
Um Novo Rumo para a *Experiência* da Arte • Um Novo Rumo para a *Teoria* da Arte

Capítulo 8 **A Teoria Institucional da Arte** 130
A Primeira Versão • A Segunda Versão

Parte III: ***Quatro Problemas de Estética***

Capítulo 9 **Crítica Intencionalista** 151

Capítulo 10 **O Simbolismo na Arte** 164

Capítulo 11 **Metáfora** 174

Capítulo 12 **Expressão** 184

Parte IV: ***A Avaliação da Arte***

Capítulo 13 **Teorias da Avaliação do Século XX** 193
Subjectivismo Pessoal • Intuicionismo • Emotivismo • Relativismo • Singularismo Crítico

Capítulo 14 **O Instrumentalismo de Monroe e Beardsley** 215

Capítulo 15 **O Instrumentalismo de Nelson Goodman** 230

Capítulo 16 **Outro Tipo de Instrumentalismo** 237
Comentários Finais

Epílogo 250
Notas 253
Bibliografia 264
Índice Remissivo 268

Prefácio

ESTE LIVRO PRETENDE SER UMA INTRODUÇÃO À ESTÉTICA. CONTUDO, além de discutir os problemas da estética, não hesitei em tornar explícito o meu próprio ponto de vista. Ao fazê-lo, espero ter sido justo para com as teorias criticadas.

Este livro difere da maioria dos livros de introdução à estética por ser uma introdução histórica, cujo propósito é seguir as tendências centrais e organizadoras da área, preparando assim o ambiente para a discussão dos problemas contemporâneos da estética.

O título da primeira versão deste livro, publicada em 1971, era *Aesthetics: An Introduction*. Devido a mudanças ocorridas desde então na área, alterei o título para *Introdução à Estética: Uma Abordagem Analítica*. Este título mais restrito descreve com maior rigor o conteúdo deste livro em relação à presente situação da estética.

Nesta edição revista, passei de uma organização em cinco partes para uma em quatro partes. Na introdução histórica coloquei todo o material da versão original sobre o conceito do estético no século XX e das filosofias da arte do mesmo século até à década de cinquenta. Esta história estende-se agora da Grécia antiga à década de cinquenta. O material que nesta história se refere às teorias do século XVIII sobre o gosto foi em grande parte reescrito de modo a harmonizá-lo com o meu livro de 1996, *The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*. As secções da versão original dedicadas à atenção desinteressada e à metacrítica de Monroe Beardsley foram reorganizadas e reescritas. O material da versão original referente às filosofias da arte a partir

dos anos cinquenta foi substancialmente reescrito de modo a harmonizá-lo com o meu livro de 1974, *Art and the Aesthetic*, e com o meu livro de 1984, *The Art Circle*. O capítulo da versão original sobre a crítica intencionalista foi reescrito de modo a harmonizá-lo com o meu artigo, «Defending Beardsley» (em co-autoria com W. Kent Wilson). O material da versão original sobre a avaliação da arte foi reorganizado e reescrito, acrescentei um capítulo sobre a abordagem de Nelson Goodman à avaliação da arte e um capítulo sobre as minhas próprias ideias acerca da avaliação da arte de modo a harmonizá-lo com o meu livro de 1988, *Evaluating Art*.

Mantenho a minha gratidão para com todas as pessoas que leram parcialmente ou, na íntegra o manuscrito da versão original deste livro. Encontro-me particularmente em dívida para com o falecido Monroe Beardsley, que leu todos os capítulos e fez inúmeros comentários úteis. A versão original e muitos dos meus outros projectos não teriam sido possíveis sem a sua ajuda e encorajamento. Tanto William Hayes como Elmer Duncan leram todo o manuscrito da versão original e ambos me deram muitos conselhos úteis. As seguintes pessoas leram e fizeram comentários úteis de um ou mais capítulos da versão original: Virgil Aldrich, Arthur Danto, Marcia Eaton, Göran Hermerén da Universidade de Lund, Suécia, Hilda Hein, Jerome Stolnitz, Ben Tilghman. Bernadette McBrien e James Enright leram a introdução histórica da versão original e fizeram muitas sugestões úteis para a melhorar. Timothy O'Donnell e Daniel Nathan leram também a versão original e fizeram várias sugestões muito úteis. A minha falecida esposa, Joyce, prestou uma significativa assistência editorial aquando da versão original deste livro.

Quero agradecer a Anita Silvers, Carolyn Korsmeyer e David Hoekema, que leram o manuscrito revisto para a Oxford University Press e fizeram muitos comentários úteis.

G. D.

Junho de 1996
Chicago, Illinois

Primeira Parte

Introdução Histórica à Estética Analítica

Comentários Preliminares

OS PROBLEMAS DA ESTÉTICA SÃO VÁRIOS E PARECEM HETEROGÉNEOS. Isto levanta perplexidades ao estudo da bibliografia sobre a estética. Um dos principais objectivos da primeira parte será delinear as vertentes históricas básicas ao longo das quais os problemas da estética evoluíram desde a Grécia antiga até meados do século XX. Tal esboço servirá para orientar o leitor e mostrar como vários problemas se encontram histórica e logicamente interligados. Sem tal guia, os problemas da estética parecem uma série de questões sem grande relação entre si.

As questões que fazem parte do campo da estética desenvolveram-se a partir de preocupações congénitas na história do pensamento: a teoria da beleza e a teoria da arte. Estes dois campos filosóficos foram pela primeira vez discutidos por Platão. Embora os filósofos tenham discordado acerca da teoria da arte (grosso modo, discordaram sobre a maneira de se definir a arte), continuaram até muito recentemente a debater a teoria da arte mais ou menos nos mesmos termos em que Platão o fez. A teoria da beleza, contudo, sofreu uma transformação drástica no século XVIII. Enquanto os filósofos anteriores discutiram apenas a natureza da beleza, os pensadores do século XVIII começaram a interessar-se por conceitos adicionais: o sublime, o pitoresco, etc. Esta nova actividade pode ser entendida quer como uma divisão da beleza nas suas partes constituintes quer como um modo de complementar a beleza com conceitos adicionais.

Ao mesmo tempo que a beleza sofria esta transformação, ocorria um desenvolvimento relacionado com este — o conceito do gosto estava a ser trabalhado no pensamento de filósofos como Shaftesbury, Hutcheson, Burke, Alison e Kant. Em geral, estes filósofos procuravam desenvolver uma teoria do gosto que lhes permitisse fazer uma análise adequada da *experiência* da beleza, do sublime, do pitoresco e de outros fenómenos relacionados, tal como ocorrem na natureza e na arte. A noção de *desinteresse* constitui o centro destas análises e é o núcleo do conceito de gosto em tais filósofos. Depois do século XVIII, a teorização sobre o gosto foi substituída pela teorização sobre o estético. A palavra «beleza» passou então a ser usada como sinónima de «ter valor estético» ou como um dos muitos adjectivos estéticos ao mesmo nível de «sublime» e «pitoresco», que são usados para descrever a arte e a natureza. Do final do século XVIII a meados do século XX, as preocupações congénitas dos estetas têm sido a teoria do estético e a teoria da arte.

Pode parecer que a teoria do estético se tornou a preocupação dominante dos estetas e que a teoria da arte e a questão das qualidades estéticas são simplesmente subsumidas nessa teoria. O conceito de arte está seguramente relacionado em aspectos importantes com o conceito do estético, mas o estético não pode absorver completamente o conceito de arte.

As discussões que faço da beleza, das teorias setecentistas da arte e da filosofia da arte são, na sua maior parte, desenvolvidas examinando e esboçando as teorias de figuras históricas. Isto permite ao leitor ter uma ideia sobre as teorias da arte de, por exemplo, Platão, Aristóteles, Shaftesbury, Kant e, ao mesmo tempo, ter noção de como os problemas e teorias da estética evoluíram ao longo da História.

O tema da estética analítica do século XX será aqui apresentado e dividido em três áreas: 1) a filosofia do estético, que no século XIX substituiu a filosofia da beleza, 2) a filosofia da arte e 3) a filosofia da crítica ou a metacrítica. Esta terceira área da estética foi produzida pelos desenvolvimentos na filosofia e no pensamento dos críticos de arte (na sua maior parte críticos de literatura) do século XX.

A filosofia da crítica ou metacrítica é concebida como uma actividade filosófica que analisa e clarifica os conceitos básicos que os críticos de arte usam quando descrevem, interpretam ou avaliam obras de arte em particular. O desenvolvimento na filosofia que conduziu à metacrítica na estética foi a influência generalizada da filosofia analítica linguística, a qual concebe a filosofia como uma actividade de segunda ordem, que toma como seu objecto a linguagem de qualquer actividade de primeira ordem. O desenvolvimento relevante na crítica da arte que conduziu à metacrítica foi a ênfase renovada que críticos como I. A. Richards e a escola de críticos conhecida como Nova Crítica[1] deram à importância de se fazer incidir a atenção crítica nas próprias obras em vez de na biografia do artista e em coisas semelhantes. O surgimento da Nova Crítica foi importante para o desenvolvimento da metacrítica porque os conceitos usados pelos Novos Críticos na descrição, interpretação e avaliação das obras de arte foram adoptados pelos metacríticos (os filósofos) como seu objecto de estudo. Exemplos de conceitos que um crítico de arte poderia usar são a representação («A pintura é uma representação da ponte de Londres»), a intenção do artista («O poema é bom porque o poeta foi bem sucedido ao realizar a sua intenção») ou a forma («Esta peça musical tem a forma de sonata»).

Os representantes da teoria do estético no século XX são os filósofos que usam e defendem uma noção a que chamam «a atitude estética». Tais filósofos defendem que há uma atitude estética identificável e que qualquer objecto, artificial ou natural, relativamente ao qual uma pessoa adopte a atitude estética, pode tornar-se um objecto estético. Um objecto estético é o foco ou a causa da experiência estética e portanto será também o objecto apropriado da atenção, da apreciação e da crítica. Nada há na metacrítica, isto é, na análise dos conceitos usados pela crítica, que esteja efectivamente em contradição com a teoria da atitude estética. Na verdade, Jerome Stolnitz, que tem sido um dos mais proeminentes teorizadores da atitude, concebe a estética e apresenta-a no seu livro[2]

[1] As notas estão agrupadas, por capítulo, no final do livro. (N. do E.)

como a junção da teoria da atitude estética com a metacrítica. Contudo, Monroe Beardsley, que foi o defensor mais proeminente da metacrítica, desenvolveu toda a sua teoria sem recorrer à noção de atitude estética.[3] Outros argumentaram explicitamente que a noção de atitude estética é indefensável.[4] Examinarei detalhadamente a teoria da atitude estética no Capítulo 3.

Como foi mencionado, irei apresentar a estética analítica do século XX dividindo-a em três áreas: a filosofia do estético, a filosofia da arte e a filosofia da crítica. A arte e os seus conceitos subsidiários, contudo, são conceitos que os críticos usam e por essa razão pode pensar-se que são simplesmente conceitos da crítica e que a filosofia da arte é subsumível na filosofia da crítica. Mas os filósofos têm manifestado um interesse *directo* pelo conceito de arte desde o tempo de Platão, muito antes de ter surgido a ideia da filosofia da crítica. Se este argumento não for convincente, a independência da filosofia da crítica e da filosofia da arte é demonstrada pelo facto de alguns dos aspectos essenciais das obras de arte não serem coisas do tipo que a crítica possa abordar. Este assunto será discutido em capítulos posteriores.

Na compreensão de todas as fases da história da estética, recebi grande ajuda da obra *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, de Monroe Beardsley.[5] A minha discussão do desenvolvimento da teoria estética na filosofia britânica do século XVIII apoia-se substancialmente numa série de estudos incisivos de Jerome Stolnitz: «On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory»,[6] «Beauty: Some Stages in the History of an Idea»,[7] e «On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"».[8] A obra *The Beautiful, The Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, de W. J. Hipple[9], ajudou-me em muitos aspectos. Nos anos que decorreram desde a publicação da primeira versão deste livro, trabalhei de tempos a tempos nas teorias setecentistas do gosto; esse trabalho acabou por resultar no meu livro, *The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*.[10]

A Teoria da Beleza: De Platão ao Século XIX

Platão

CONSIDERE-SE EM PRIMEIRO LUGAR A TEORIA DA BELEZA APRESENTADA por Platão (428-348 a. C.) em *O Banquete*.[1] O tema geral de *O Banquete* é o amor. Cada um dos personagens do diálogo pronuncia um discurso sobre o amor e a questão da beleza surge porque se conclui que a beleza é o objecto do amor. Sócrates apresenta o seu ponto de vista indirectamente, no seu discurso, relatando uma conversa com uma mulher chamada Diotima de Mantineia, na qual Diotima esboça o modo adequado de se aprender a amar a beleza. A educação deve iniciar-se em tenra idade e os jovens devem ser primeiro ensinados a amar um corpo belo (um corpo humano). Feito isto, tornar-se-á visível que o primeiro corpo partilha a beleza com outros corpos belos. Isto fornece uma base para amar todos os corpos belos, em vez de apenas um. O aprendiz deveria então acabar por se aperceber de que a beleza das almas é superior à beleza dos corpos. Uma vez superado o nível físico, a segunda fase espiritual consiste em aprender a amar as belas acções e costumes e a reconhecer que estas actividades partilham uma beleza comum. O próximo passo será reconhecer a beleza nos vários tipos de conhecimento. O passo final será ter experiência da beleza em si, não corporizada em algo de físico ou espiritual.

Repare-se que este processo se desenvolve através de níveis cada vez mais abstractos até chegar ao grau máximo da abstracção — a Forma da Beleza. O tratamento que Platão aqui dá à beleza é uma aplicação da sua teoria das Formas. Os termos gerais têm como

significado entidades abstractas chamadas «Formas». Por exemplo, os termos «beleza», «bondade», «justiça» e «triangularidade» têm como significado as entidades abstractas ou Formas da *Beleza*, do *Bem*, da *Justiça* e da *Triangularidade*. Um objecto ou acção particulares observados são belos (ou bons, ou justos, ou triangulares) em virtude da sua «participação» na Forma abstracta da Beleza (ou do Bem ou da Justiça ou da Triangularidade). Platão, portanto, traça uma fronteira nítida entre 1) as coisas belas que se incluem na classe de objectos que vemos, ouvimos ou tocamos no «mundo dos sentidos» e 2) a *Beleza* em si (e as outras Formas), que existe separadamente do mundo das imagens e dos sons, naquilo a que Platão chama «o mundo inteligível». As Formas, atemporais e não espaciais, são os objectos eternos e imutáveis do conhecimento. A filosofia platónica não dá grande importância ao mundo dos sentidos nem tem grande interesse por ele, e considera-o uma espécie de ilusão, do ponto de vista filosófico. A filosofia de Platão, tal como a apresenta, não fornece uma base muito hospitaleira quer para uma filosofia da beleza quer para uma filosofia da arte tal como as concebemos hoje. Para ele, a beleza transcende o mundo da experiência sensível, o que significa que a experiência da beleza (e não das coisas belas) é diferente do que hoje descreveríamos como experiência estética. Não é surpreendente que uma teoria filosófica que despreza as imagens e os sons como ilusórios não tenha uma opinião favorável da arte.

Platão, contudo, interessa-se de facto pelas coisas belas do mundo dos sentidos, ainda que o seu interesse seja algo ambivalente. Por exemplo, Platão tenta descobrir as propriedades que todas as *coisas* belas têm em comum.[2] Há coisas belas que são simples (por exemplo, tons puros e cores isoladas) e coisas belas que são complexas. As coisas simples têm em comum a unidade e as coisas complexas têm em comum a medida e a proporção das partes, que são também uma forma de unidade. Mas Platão não pretende identificar a beleza e a unidade; isto é, não pensa que a palavra «beleza» e a palavra «unidade» têm o mesmo significado. Uma coisa é bela em virtude da sua participação na Forma da Beleza, ao passo

que é apenas um facto verificável (supostamente) que todas as coisas belas tenham unidade. A unidade é uma característica *sempre presente* na beleza e não uma característica *definidora* da beleza. Na verdade, o ponto de vista de Platão parece ser que a beleza é uma propriedade simples, insusceptível de ser analisada, o que significa que o termo não pode sequer ser definido e é logicamente semelhante a termos «primitivos» como «vermelho». Afirma-se com frequência que os termos que designam cores, como «vermelho», são logicamente primitivos (não podem ser definidos) e que só podemos aprender o significado de tais termos ou como usá-los adequadamente por meio da experiência directa — quando alguém aponta para a cor e diz a palavra adequada para a designar. Assim a beleza é considerada uma propriedade simples que algo pode ter em determinado grau; se uma dada coisa tem beleza, tem sempre também *outra* propriedade, a unidade.

A ênfase que Platão colocou na medida e na proporção estabeleceu um importante precedente para todos os filósofos posteriores. Alguns destes também o seguiram, adoptando uma qualquer versão da sua teoria das Formas e conceberam a beleza como um objecto inexistente no mundo dos sentidos. Outros filósofos identificaram simplesmente a beleza com a medida e a proporção tal como as encontramos na experiência sensível.

Talvez a consequência mais ubíqua e importante da teoria de Platão tenha sido o estabelecimento da noção de contemplação como a ideia central na teoria da beleza e, consequentemente, na teoria da experiência estética. Quase todas as teorias subsequentes defenderam de um ou outro modo que a experiência da beleza ou, em termos mais gerais, a experiência estética, envolve a contemplação. Quando os filósofos como Platão falaram em contemplação, referiam-se a um tipo de meditação na qual a pessoa tem como objecto da sua consciência uma entidade insensível, por exemplo, a Forma da Beleza ou a Forma da Triangularidade. Há, como é óbvio, um outro sentido de «contemplação», que é qualquer coisa como a atenção exclusiva sobre um objecto, que pode obviamente ser um objecto do mundo sensível. A maior parte das teorias mo-

dernas da estética visa vagamente, sem dúvida, a contemplação no segundo sentido, mas creio que há algo do sentido platónico que contamina o uso do termo «contemplação» nas teorias estéticas modernas. O que assombra as teorias modernas não é tanto o aspecto do objecto insensível, mas antes a meditação reverente. Este lastro espiritualista é provavelmente, pelo menos em parte, o responsável pela atitude solene e pomposa que algumas pessoas exibem relativamente à arte. «Contemplação» é uma daquelas palavras altamente abstractas que por vezes escondem distinções importantes. Algumas experiências da arte e da natureza são, em sentido próprio, contemplativas — por exemplo, ouvir música religiosa ou observar uma estátua de Buda. Mas muita da experiência que temos da arte e da natureza não é contemplativa — será alegre, espirituosa (e não espiritual), excitante, plena de humor, hilariantemente engraçada e por aí em diante. Parece então que a desejar-se uma palavra que caracterize correctamente todas as nossas experiências estéticas, «contemplação» não é a adequada por ser demasiado restrita. Um tal carácter restrito não é surpreendente se tivermos em conta que a noção teve origem nas ideias de filósofos espiritualistas.

S. Tomás de Aquino

A filosofia de Platão foi influente durante muitos séculos. Por exemplo, Santo Agostinho (354-430 d.C.), que foi um importante filósofo e teólogo, deu continuidade à teoria platónica da beleza assim como a outras doutrinas platónicas. Quase novecentos anos depois de Agostinho, a influência de Aristóteles (384-322 a.C.), discípulo e contemporâneo de Platão, substituiu a influência de Platão sobre os pensadores cristãos. Aristóteles rejeitara o ponto de vista platónico de que as Formas transcendem o mundo da experiência e existem no seu próprio domínio separado. A filosofia de Aristóteles mantém o conceito das Formas mas defende que estas se encontram incorporadas na natureza tal como a percepcionamos e que não têm qualquer existência independente. Para Aristóteles, não há dois mundos — como defendia Platão — mas apenas um e é perfeitamente inteligível. Para Aristóteles, o mundo tal como o percepcionamos através dos sentidos não é ilusório em qualquer significado fundamental da palavra e a sua filosofia fornece a base para um interesse tanto pelos fenómenos da natureza como pelos da arte.

Na esfera do pensamento cristão, a filosofia aristotélica teve a sua expressão mais poderosa e influente na obra de S. Tomás de Aquino (1225-1274 d. C.). A concepção que Tomás de Aquino tinha da beleza não era espiritualista; define «beleza» como «aquilo que agrada quando é visto».[3] A beleza também se relaciona com o desejo no sentido de que «a beleza é o que acalma o desejo, ao ser vista ou conhecida». Tomás de Aquino tenta isolar as propriedades dos objectos que satisfazem e acalmam o desejo. Conclui que as condições da beleza são três: a perfeição ou ausência de defeito, a proporção ou harmonia e a luminosidade ou claridade.

A teoria de Tomás de Aquino tem aspectos objectivos e subjectivos. As condições da beleza enumeradas são características objectivas do mundo da experiência. Mas a ideia de que agradar faz parte do significado de «beleza» introduz na teoria da beleza um elemento subjectivo. Sentir-se agradado é uma propriedade de um sujeito (uma pessoa) que tem uma experiência, e não uma propriedade de um objecto do qual uma pessoa tenha experiência. A introdução do agrado na teoria de São Tomás de Aquino é um afastamento significativo da concepção platónica, objectiva, da beleza, aproximando-se de uma concepção subjectiva.

São Tomás de Aquino sublinha o aspecto cognitivo (isto é, relativo ao conhecimento) da experiência da beleza. Isto significa que nas experiências da beleza a mente compreende uma Forma que está incorporada no objecto da experiência. São Tomás de Aquino parece sugerir que não há uma única Forma ou propriedade singular da beleza que seja comum a todas as coisas belas, mas antes que a mente compreende ou abstrai a Forma que faz um dado objecto ser o que é. Por exemplo, a mente compreende a Forma da Cavalidade quando o objecto da experiência é um cavalo. Claro, como qualquer objecto incorpora uma Forma, o acto de apreender uma Forma não é tudo o que está envolvido na experiência da beleza.

Além disso, há as três condições objectivas da beleza que têm de ser satisfeitas e o factor subjectivo de sentir prazer no que se vê ou se conhece. A experiência da beleza é cognitiva, mas tem mais que se lhe diga, e o objecto de tal experiência cognitiva não é a Forma da Beleza.

O Século XVIII: O Gosto e o Declínio da Beleza

O século XVIII foi um período crítico na história da estética. Durante este período, vários pensadores britânicos e continentais trabalharam intensamente na «filosofia do gosto» e forneceram a base da estética na sua forma moderna. Por volta de meados do século, o filósofo alemão de segundo plano Alexander Baumgarten (1714--1762) introduziu o termo «estética», o qual com o tempo se tornou o nome da área de estudo.[4] O ponto de vista de Baumgarten, contudo, teve pouquíssima influência no desenvolvimento posterior da estética.

A tradição filosófica de explicar o comportamento e os fenómenos mentais atribuindo cada tipo de fenómeno a uma faculdade mental distinta exerceu uma forte influência tanto nos racionalistas, como Baumgarten, como nos filósofos empiristas britânicos. A doutrina das faculdades mentais fora trabalhada em grande detalhe no período medieval. Segundo esta doutrina medieval, há a faculdade vegetativa (que explica a nutrição e a procriação), a faculdade locomotora (que explica o movimento), a faculdade racional (que explica o comportamento mental) e as faculdades sensoriais (que explicam a percepção, a imaginação e coisas semelhantes). Baumgarten tenta integrar a estética num esquema deste género, concebendo-a como a ciência da cognição sensorial. Baumgarten concebe a arte como um meio inferior de cognição, isto é, um meio inferior de obter conhecimento. Em resumo, para Baumgarten a arte pertence simultaneamente à faculdade sensorial e à faculdade intelectual, sendo um modo inferior de conhecimento. Por contraste, a tendência principal dos filósofos britânicos é a de subsumir a experiência da beleza exclusivamente na faculdade sensorial, concebendo-a como um fenómeno do gosto.

Os sentidos cognitivos externos como a visão ou a audição não são o centro da sua teorização. Por analogia com a teoria dos sentidos internos (memória, imaginação e por aí em diante) desenvolvida pelos filósofos medievais, os filósofos britânicos do início do século XVIII focaram-se na ideia de um sentido interno e reactivo da beleza (ou algo similar) que supostamente gera o prazer como resposta à percepção pelos sentidos externos de certos atributos do mundo exterior.

Antes do século XVIII, os filósofos em geral pressupunham que «beleza» designava uma propriedade objectiva das coisas quer uma propriedade transcendental, quer uma propriedade empírica, consoante a teoria. Estes filósofos mais antigos concluíram ser possível fazer juízos de beleza objectivos, tal como podemos fazer juízos objectivos acerca de coisas vermelhas. Mas a análise da beleza fornecida pelos filósofos setecentistas do gosto mudou a ênfase da teorização. Tentam fornecer uma base para os juízos objectivos de beleza, mas fazem-no concentrando-se na alegada faculdade ou faculdades com as quais os indivíduos reagem a certos atributos do mundo objectivo. Alguns concebem o aparato do gosto como uma única faculdade especial (o sentido da beleza), outros como sendo composto por várias faculdades especiais (o sentido da beleza, o sentido de sublime e por aí em diante), outros ainda simplesmente como as faculdades cognitivas e de afecção comuns a funcionar de modo diferente do normal. Quando só as faculdades comuns se encontram envolvidas numa teoria do gosto, o mecanismo de associação de ideias é por vezes visto como funcionando de um modo essencial, na experiência da beleza, com estas faculdades. Estes teorizadores do gosto interessam-se pela natureza humana e pela sua relação com o mundo objectivo. Este movimento na estética não foi um fenómeno isolado mas parte de um movimento filosófico mais vasto que começou com o interesse dos filósofos do século XVII pela natureza humana e pelos limites do conhecimento humano. Nas mãos destes pensadores, a filosofia tornou-se *subjectivizada* na medida em que voltaram a sua atenção para o sujeito (o ser humano) e analisaram os estados da mente do sujeito e as facul-

dades mentais do sujeito. Devido ao seu interesse pela natureza de um sujeito que tem a experiência da beleza, os teorizadores do gosto tentaram também especificar as características externas ao sujeito que evocam a experiência da beleza.

Outro desenvolvimento importante do século XVIII foi a introdução de mais noções além da beleza — por exemplo, as noções de sublime e de pitoresco. Este desenvolvimento forneceu uma teoria mais rica e adequada, mas também a tornou mais complexa e menos unificada. A teoria tradicional da beleza era bastante unificada, quanto mais não fosse por tratar apenas de uma só coisa — a beleza. A divisão provocada no século XVIII pela fragmentação da beleza com a introdução de noções como a de sublime, inovação e semelhantes, estabeleceu uma tensão que foi primeiramente resolvida subsumindo todas essas noções no conceito central de gosto. Mais tarde, no século XIX, estas diferentes noções foram todas subsumidas no conceito central de estético e a teoria estética tornou-se o modo dominante de teorização. Por «teoria estética» entendo uma teoria que toma o conceito de estético como básico e define outros conceitos da teoria em termos do estético. Tanto o conceito de gosto como o conceito de estético — cada um a seu tempo — forneceram uma teoria unificada e restabeleceram o equilíbrio.

Além do aparecimento de conceitos rivais, outra razão para o declínio da teoria da beleza foi a incapacidade de produzir uma definição satisfatória da beleza (em termos de proporção, unidade na diversidade, adequação, ou seja o que for). O ponto de vista alternativo segundo o qual a beleza é indefinível e transcendental era inaceitável para os filósofos britânicos, que estavam comprometidos com o empirismo. Outra razão ainda para o declínio da teoria da beleza foi o afastamento de teorias que concebiam o aparato do gosto como um sentido único ou um conjunto de sentidos peculiares, especificamente relacionados com certo tipo de objectos. Desde meados do século XVIII, começaram a surgir teorias associacionistas nas quais as faculdades cognitivas e de afecção comuns, juntamente com o mecanismo mental da associação de ideias,

constituem o aparato do gosto. Estas teorias associacionistas defendem que quase qualquer coisa pode ser bela, dadas as associações apropriadas de ideias. Assim o mecanismo de associação das ideias fornece um meio de ampliar indefinidamente o âmbito das coisas que podem ser julgadas belas e também torna o modo tradicional de definir (isto é, encontrando algo comum a todas as coisas denotadas pelo termo a definir) impossível de levar a cabo no caso da beleza. Nas teorias associacionistas, a beleza torna-se um conceito excessivamente difuso que não serve para distinguir uma coisa de outra. Esta situação é similar à das teorias da atitude estética da actualidade, que afirmam que qualquer coisa pode ser estética desde que dela se tenha experiência quando se tem uma atitude estética.

Shaftesbury

É apropriado iniciar a discussão dos filósofos do século XVIII esboçando as características principais do pensamento do terceiro conde de Shaftesbury (1671-1713) cujas perspectivas, embora transitórias, são de grande importância. O seu ponto de vista difuso e assistemático é de transição porque defende uma teoria platónica da beleza. Contudo, também propõe, e é a principal fonte, da influente teoria da faculdade do gosto. Estas duas teorias não são logicamente inconsistentes. No entanto, embora um número considerável de filósofos britânicos do século XVIII tenha adoptado uma ou outra versão da teoria da faculdade do gosto, poucos ou nenhum destes pensadores de orientação empírica aceitou a doutrina platónica das Formas. De acordo com Shaftesbury, há uma única faculdade do gosto que pode funcionar quer como um sentido moral para fazer juízos sobre o comportamento, quer como um sentido da beleza para fazer juízos sobre se algo tem ou não esta qualidade. O objecto de um juízo de beleza é a Forma platónica da Beleza. Assim, o sentido da beleza para Shaftesbury tem uma função cognitiva, isto é, é um modo de obter *conhecimento* acerca de algo. Para Francis Hutcheson e outros teorizadores do gosto posteriores, o sentido da beleza é uma faculdade não cognitiva e reactiva que pro-

duz o sentimento de prazer. Shaftesbury não nega, é claro, que o sentimento tenha um papel a desempenhar em questões de gosto.

Shaftesbury foi um dos primeiros pensadores do século XVIII a dar atenção ao sublime, sendo esta a sua segunda contribuição influente para a teoria do gosto. O seu interesse pelo sublime está provavelmente ligado à sua concepção do mundo como criação de Deus; a vastidão e incompreensibilidade dessa criação só podiam ser descritas como sublimes. Apesar de Shaftesbury distinguir uma nova categoria do gosto, continuou a defender uma teoria unificada, classificando o sublime como um tipo de beleza. Tanto a chamada de atenção para o sublime como a doutrina do gosto foram importantes para as teorias posteriores.

Shaftesbury deu outro contributo importante ao introduzir a noção de *desinteresse*, que viria a tornar-se essencial, numa primeira fase para o conceito de gosto e mais tarde para o conceito de estético. Shaftesbury começa por insistir na importância do desinteresse para a moralidade. Isto é, para que uma acção tenha mérito moral (e não apenas boas consequências), o agente deve ser desinteressado, isto é, não pode ser motivado apenas por razões egoístas. Shaftesbury reagia às ideias do filósofo do século XVII, Thomas Hobbes, que defendera que todo o comportamento é governado por motivos egoístas. Shaftesbury introduziu o desinteresse na teoria da beleza de um modo quase acidental. O exemplo frequentemente citado da demonstração de Shaftesbury da necessidade do desinteresse para a apreciação da beleza ocorre numa passagem onde a sua preocupação central é defender a tese platónica de que «tudo o que na natureza é belo ou agradável é apenas uma sombra indefinida daquela primeira beleza.»[5] («Aquela primeira beleza» é a Forma platónica da Beleza). Shaftesbury procura defender a sua tese platónica construindo uma analogia que contrasta a contemplação das coisas belas no mundo dos sentidos com o desejo de as possuir. Supostamente, a analogia lança luz sobre a relação entre a Forma da Beleza e as coisas belas (a sua «sombra fugaz») e mostra a superioridade da Forma. Na analogia, a Forma da Beleza é comparada com as coisas belas e as coisas belas com o desejo de possuir

coisas belas. É discutível se os comentários de Shaftesbury podem ser considerados argumentos, mas são os exemplos na sua analogia que se revelaram importantes para a teoria do gosto e para a teoria estética, e não o seu argumento.

Shaftesbury fornece mesmo vários exemplos, e em todos opõe a contemplação das coisas belas ao desejo de as possuir. A ideia geral que procura defender com os seus exemplos é a de que a contemplação das coisas belas e o desejo de as possuir são *distintos*. Um exemplo opõe a contemplação de uma parcela de terra com o desejo de possuir a terra, outro exemplo contrasta a contemplação de um pomar com o desejo de comer o fruto das árvores e outro opõe a contemplação da beleza humana com o desejo sexual. Este último exemplo contém de modo mais evidente os elementos que mais tarde se tornarão importantes.

> [...] algumas formas poderosas no género humano [...] arrastam consigo um conjunto de ávidos desejos, anelos e esperanças; de modo algum apropriados, devo confessar, à contemplação racional e refinada da beleza. As proporções desta arquitectura viva [corpos humanos], maravilhosas como são, nada inspiram à natureza estudiosa e contemplativa.[6]

Este último exemplo também ilustra a diferença entre a contemplação de coisas belas e o desejo de as possuir, mas Shaftesbury também defende aqui que a contemplação de coisas belas e o desejo de as possuir se encontram em conflito. Na esteira de Shaftesbury, algumas teorias do gosto e todas as teorias estéticas defenderam que os desejos interesseiros ou egoístas, dos quais o desejo de posse é o paradigma, têm um efeito destrutivo na apreciação da beleza. Alguns teorizadores concluíram mesmo que os desejos práticos ou egoístas são totalmente incompatíveis com tal apreciação.

Temos de presumir que contemplar a beleza de um objecto é bastante diferente de desejar possuir esse objecto, mas a sugestão de Shaftesbury de que tais desejos são «absolutamente inapropriados» à contemplação da beleza é simultaneamente apressada e in-

feliz. É verdade que o desejo de posse pode ser compulsivo ao ponto de se tornar incompatível com a apreciação da beleza. É contudo um erro generalizar a partir de um caso extremo. Do facto óbvio de o desejo indisciplinado ser incompatível com a apreciação da beleza não se segue que todos os desejos sejam «absolutamente inapropiados» a essa apreciação. O facto de Shaftesbury não reconhecer a importância de graus de desejo está provavelmente enraizado em duas concepções relacionadas: 1) um puritanismo que trata todo o desejo de igual modo e 2) um platonismo para o qual tanto os sentidos como o desejo são suspeitos. Shaftesbury parece não ter reparado no facto de que durante milhares de anos as pessoas apreciaram a beleza de obras de arte que representam amiúde «as proporções desta arquitectura viva» e convidam ao desejo.

Dada a sua orientação filosófica, não é surpreendente que Shaftesbury não seja capaz de fazer a distinção adequada. Infelizmente, houve toda uma tradição em estética que o seguiu neste ponto. Os filósofos mais influenciados a este respeito são os teorizadores da atitude estética dos séculos XIX e XX, embora nem todos sigam a vertente extrema do desinteresse. Deve também notar-se que a teoria de Shaftesbury sobre a apreciação desinteressada da beleza é desenvolvida com referência a motivos: supostamente, os motivos (e a acção) interesseiros ou egoístas subvertem a apreciação. Mas muitos teorizadores da atitude estética, em particular nos dias de hoje, ampliaram o âmbito do desinteresse e desenvolveram o ponto de vista de que há um tipo especial de *percepção* — a percepção desinteressada — que é o fundamento da experiência estética. Discutirei a percepção desinteressada com algum detalhe no capítulo 3.

Hutcheson

Francis Hutcheson (1694-1746) é talvez o melhor representante dos teorizadores setecentistas britânicos do gosto. Nele, a transição para doutrinas que caracterizam este grupo é total. Não há vestígio de platonismo; a sua teoria incide inequivocamente nos fenómenos dos sentidos; contém uma explicação da faculdade do

gosto; e o desinteresse integra-se pacificamente na sua concepção de sentido.

Do ponto de vista de Hutcheson, não só a palavra «beleza» não refere uma Forma platónica como também não refere qualquer objecto que se veja, ouça ou toque. «A beleza», afirma, refere uma «ideia suscitada em nós»;[7] isto é, denota um objecto na consciência privada de um sujeito (uma pessoa). A ideia que é suscitada é o prazer e é suscitada pela percepção de certo tipo de objectos externos. A beleza, ao ser necessariamente ligada a um sujeito, subjectivizou-se. Hutcheson, contudo, ainda a associa a certos tipos de objectos mundanos, perceptíveis.

Uma vez que a experiência da beleza é reconhecível, podemos conduzir um inquérito sobre se há quaisquer características dos objectos da percepção que por regra causem a experiência da beleza. A resposta de Hutcheson é a *uniformidade na diversidade*. Hutcheson refere-se ocasionalmente à uniformidade na diversidade como beleza, mas isto deve entender-se como uma expressão abreviada porque na sua teoria, estritamente falando, a uniformidade na diversidade é a causa da beleza. O que Hutcheson queria dizer com «a ideia de beleza» pode traduzir-se melhor como o sentimento de beleza, isto é, o prazer.

Shaftesbury defende a existência de um único sentido com várias funções cuja natureza é cognitiva, isto é, que permite à mente conhecer algo de exterior. Hutcheson pensa que há vários sentidos internos distintos (o sentido moral, o sentido da beleza, o sentido da grandiosidade, e por aí em diante) com funções exclusivas, cuja natureza é afectiva e reactiva (não cognitiva), isto é, que funcionam para gerar o prazer. Estes sentidos são *internos*, o que significa que os seus objectos são internos à mente, por contraste com os sentidos externos como a visão e a audição, cujos objectos são externos à mente. Quando Hutcheson fala do *sentido* interno da beleza, refere-se a um poder ou capacidade da mente para ter prazer.

A posição formalista de Hutcheson, segundo a qual o prazer da beleza é causado pela percepção da ideia complexa da *uniformidade na diversidade*, exclui como causas de beleza as ideias agradá-

veis simples, como cores e sons isolados. As ideias simples são excluídas porque Hutcheson pensa que o prazer delas retirado deriva dos sentidos externos e que a beleza está ligada a um sentido interno. Assim, Hutcheson não pode dar conta daquilo a que chamaríamos a «pura beleza da cor» porque as cores isoladas são ideias simples. A sua teoria não pode igualmente dar conta de qualquer outro tipo de beleza que não seja formal.

Na esteira de Shaftesbury, Hutcheson tenta refutar a teoria psicológica de Thomas Hobbes de que todo o comportamento é egoísta. Uma razão para designar a faculdade da beleza como um sentido, segundo Hutcheson, é que a consciência da beleza (o sentimento da beleza) é imediata, isto é, não é mediada pelo pensamento. A experiência da beleza é, a este respeito, como o sabor do sal ou do açúcar. Hutcheson pensa que se a experiência da beleza não contém pensamento nem cálculo, então tais apreciações não podem ser egoístas. Se abro os olhos e vejo um lápis vermelho, a minha consciência da cor vermelha não é influenciada por quaisquer desejos egoístas e mesmo que fosse do meu interesse egoísta observar naquele momento o verde, nada posso fazer quanto a isso. A teoria de Hutcheson foi concebida para tornar objectivos a experiência da beleza e os juízos acerca da beleza ligando-os a faculdades fundamentais e inatas da natureza humana e torná-los desinteressados declarando que tais faculdades são sentidos e, portanto, impermeáveis à influência. Nas palavras de Hutcheson, o sentido da beleza é passivo; isto é, limita-se a reagir de modo automático, e o sentimento de beleza não deriva de «qualquer conhecimento de princípios, de proporções, de causas ou da utilidade do objecto.»[8]

Hutcheson afirma que o gosto é um aspecto objectivo da natureza humana e que é portanto objectivo. Ele tem, contudo, consciência de que há desacordo sobre questões de gosto. Tenta explicar tais desacordos como o produto quer de deficiência física quer de associação de ideias. No primeiro caso, por exemplo, uma pessoa que tenha falta de vista ou que seja surda não será capaz de apreciar certos objectos do gosto. No outro caso, uma pessoa que tenha tido

uma experiência dolorosa na presença de um objecto belo poderá não ser capaz de apreciar a sua beleza por causa da associação com a dor. Para Hutcheson, a associação de ideias é um mecanismo psicológico que pode desviar o gosto dos seus objectos naturais.

Burke

Edmund Burke (1728-1797) publicou o seu livro sobre o sublime e a beleza[9] pouco depois da primeira metade do século XVIII, em 1757. A mais importante contribuição do livro para a linhagem histórica de que aqui nos ocupamos é a sua teoria integral do sublime. Ao contrário de Shaftesbury, Burke trata o sublime como uma categoria distinta da beleza — na verdade, considera o sublime oposto à beleza. Esta cisão colocou uma tensão adicional na unidade da teoria setecentista do gosto.

Burke rejeita a teoria dos sentidos internos especiais, talvez porque viu que seria muito difícil ou mesmo impossível provar a tese metafísica de que há sentidos internos. Tenta fazer dos fenómenos comuns do prazer e da dor o fundamento da beleza e do sublime. Faz a distinção entre prazer positivo e prazer relativo, ao qual chama «deleite». O deleite resulta da remoção da dor ou da remoção da antecipação da dor. O prazer retirado da beleza é o amor (prazer positivo) e este prazer está normalmente associado às paixões que são úteis à preservação da sociedade. O prazer retirado do sublime é o deleite (prazer relativo) e, sendo este satisfeito pela remoção da dor ou da ameaça da dor, está normalmente associado às paixões úteis para a preservação do indivíduo. Burke afirma: «por beleza entendo a qualidade, ou qualidades dos corpos, pelas quais os últimos provocam o amor ou alguma paixão similar.»[10] Infelizmente, define então «amor» algumas linhas à frente como «aquela satisfação com que a mente se depara ao contemplar algo belo.»[11] Estas duas passagens formam um círculo e Burke tem sido criticado pelo seu raciocínio. Algumas linhas à frente, contudo, especifica essas qualidades dos corpos que causam o amor — pequenez, suavidade, lustro, linhas que se desviam imperceptivelmente da «linha recta» (ângulo recto), e por aí em diante — e talvez esta especifi-

cação seja suficiente para remover o carácter vicioso do círculo. O sublime é qualquer coisa que suscite o deleite. A experiência do sublime é provocada, por exemplo, por objectos misteriosos e objectos de grande magnitude. Tais objectos normalmente ameaçam-nos e aterrorizam-nos, mas se os podemos contemplar em segurança, então sentimo-los como sublimes.

Ao passo que Hutcheson afirma que há apenas uma propriedade que causa a beleza — a uniformidade na diversidade — Burke defende que há várias propriedades que causam a beleza e várias propriedades que causam o sublime. A sua teoria assenta numa «lista breve» e não numa fórmula única, como a de Hutcheson. Assim, Burke emprega uma estratégia diferente ao tentar explicar a beleza.

O desinteresse tem um papel a desempenhar na teoria da beleza de Burke e a sua função é descrita com maior rigor por Burke que por Shaftesbury ou pelos teorizadores posteriores, oitocentistas e novecentistas, da atitude estética. Burke ilustra o seu ponto de vista com um exemplo do amor masculino e do desejo:

> Sentiremos um forte desejo por uma mulher cuja beleza não é excepcional; ao passo que um grau superior de beleza, no homem ou em outros animais, embora dê origem ao amor, não suscita qualquer desejo. O que mostra que a beleza e a paixão provocada pela beleza, à qual chamo amor, é diferente do desejo, embora o desejo possa por vezes agir em simultâneo.[12]

Burke faz a distinção entre o amor (a apreciação da beleza) e o desejo de posse, o que equivale a dizer que o amor é desinteressado. Mas não encontra qualquer incompatibilidade necessária entre o amor e o desejo de posse — estes podem por vezes «agir» em simultâneo.

Hume

A obra de David Hume «Sobre o Padrão do Gosto»[13] foi publicada pouco depois da primeira metade do século XVIII, em 1757, no

mesmo ano em que o livro de Burke surgiu. A abordagem de Hume à natureza do gosto é basicamente de inspiração hutchesoniana — mas Hume tem um entendimento muito mais profundo das questões filosóficas envolvidas na especulação sobre o gosto do que os teorizadores que discutimos até agora. Por exemplo, Hume deixa claro que pressupõe, como fizeram outros teorizadores britânicos, que a investigação sobre a natureza do gosto é uma investigação empírica sobre certos aspectos da natureza humana. A teoria de Hume é, creio, a melhor das teorias setecentistas do gosto.

«Sobre o Padrão do Gosto», que é um pequeno ensaio, é o trabalho de maturidade de Hume sobre o problema do gosto. O ensaio começa com a admissão de que há bastantes variações e desacordos sobre questões de gosto entre os indivíduos. O objectivo do ensaio é mostrar que tais desacordos se devem às características acidentais da situação em que as pessoas se encontram. Hume expõe primeiro o ponto de vista céptico de que é impossível discutir o gosto, afirmando de seguida que tal ponto de vista encerra a consequência absurda de não podermos atribuir a qualquer obra um valor mais elevado do que a outra. Escreve então:

> Quem quer que afirmasse a igualdade de génio e elegância entre Ogilby e Milton ou Bunyan e Addison, não pareceria estar a defender uma extravagância maior do que se afirmasse que um montículo de toupeira é tão elevado quanto a ilha de Tenerife, ou que um lago é tão amplo quanto o oceano.[14]

Poder-se-ia designar o argumento de Hume por argumento dos «pares desproporcionais». Hume selecciona pares de obras de arte com valores muito desiguais — uma grande obra e uma obra medíocre. Hume considera que ao ser confrontado com tal par até mesmo um céptico concordará que uma das obras é melhor que a outra. Hume conclui assim que o ponto de vista céptico é falso.

Hume nega que o raciocínio *a priori* seja a fonte daquilo a que chama «as regras da composição» (o padrão do gosto). Partilha este ponto de vista com os outros estetas britânicos que discutimos, à

excepção de Shaftesbury. Nega que tenhamos uma intuição racional da beleza ou das regras que a governam. Afirma que o fundamento das regras da composição é a *experiência*. As regras da composição não são «senão observações gerais, com respeito ao que tem sido universalmente considerado agradável em todas as nações e em todas as épocas.»[15] A sua afirmação é então que a questão normativa do que é correcto apelidar de belo pode ser resolvida por um estudo empírico exaustivo do gosto dos indivíduos.

Mas ainda que Hume considere estar a esboçar os contornos de uma investigação empírica, afirma que nem todos os casos em que alguém tem uma experiência agradável contam como indícios favoráveis às generalizações que são as regras da composição. Certo tipo de casos não pode ser tomado em conta e Hume faz um esforço cuidadoso por tornar claras as condições sob as quais se pode fazer uma investigação apropriada.

> Ao fazer uma experiência desta natureza e ao pôr à prova a força de qualquer beleza ou disformidade, temos de escolher com cuidado um tempo e lugar adequados, trazer a ideia a uma situação e disposição apropriadas. Uma perfeita serenidade mental, um recolhimento, uma atenção devida ao objecto; se qualquer uma destas circunstâncias faltar, a nossa experiência será falaciosa e seremos incapazes de ajuizar sobre a beleza católica e universal.[16]

Estas condições devem ser satisfeitas de modo a excluir casos de se ter uma experiência agradável que resultam de caprichos da moda e erros de ignorância e inveja. Além destas considerações, há o alegado facto de aquilo a que Hume aqui chama «gosto mental» ser mais apurado em alguns indivíduos que noutros. Tal como algumas pessoas são capazes de discriminar mais apuradamente no caso do «gosto corpóreo» — por exemplo, ao distinguir as qualidades subtis do vinho — alguns são melhores a discriminar aquelas qualidades que despertam a faculdade do gosto. Só os que têm o que Hume chama «delicadeza do gosto» são sujeitos adequados para a sua *experiência*.

As considerações metodológicas de Hume foram agora expostas. A sua conclusão substancial, embora muito abstracta, está bem patente nesta citação:

> Embora seja certo que a beleza e a disformidade, mais que o doce e o amargo, não são qualidades dos objectos, mas pertencem inteiramente ao sentimento, interno ou externo, deve conceder-se que há certas qualidades nos objectos que são ajustadas pela natureza para produzir tais sentimentos particulares.[17]

Repare-se que a beleza e o seu oposto, a disformidade, não se encontram *nos objectos:* são *sentimentos*. Os sentimentos, contudo, não são apenas sentimentos mas sentimentos ligados pela natureza da nossa constituição humana a «certas qualidades nos objectos». Assim, é possível ter juízos objectivos sobre a beleza e a disformidade no sentido em que é possível o acordo universal entre sujeitos normais. Repare-se também que Hume menciona «certas qualidades nos objectos» que provocam o prazer. Ao contrário de Hutcheson, não tenta reduzi-las a uma fórmula (uniformidade na diversidade). Por outro lado, ao contrário de Burke, não tenta especificar uma lista *breve*, completa de qualidades produtoras de beleza. Hume menciona de passagem cerca de vinte qualidades produtoras de beleza, como a uniformidade, diversidade, luminosidade da cor, clareza da expressão, rigor da imitação. Hume dá a impressão de que a sua lista algo extensa está longe de ser completa e nem pode ser completada.

Após ter desenvolvido uma teoria objectiva do gosto baseada em alegadas características estáveis da natureza humana, no final do seu ensaio Hume permite algumas variações aceitáveis do gosto devidas à idade e ao temperamento. Os jovens preferem «imagens amorosas e ternas», mas os mais velhos preferem «sábias reflexões filosóficas». «Hilaridade ou paixão, sentimento ou reflexão; aquela que destas for a predominante no nosso temperamento, dá-nos uma simpatia peculiar para com o escritor que se assemelhe connosco».[18] Em tais casos, não temos à mão qualquer padrão do gosto para dar mais valor a uma preferência do que a outra. Será Hume

consistente ao permitir esta variação? Provavelmente sim, pois a diversidade tem origem nos factores da idade e do temperamento, factores que não podem ser excluídos pelas condições da experiência de Hume e não se devem à incapacidade para discriminar.

Alison

Archibald Alison (1757-1839) publicou o seu livro sobre a teoria do gosto perto do final do século, em 1790.[19] A sua preocupação central é traçar o mapa do terreno da faculdade do gosto, mas abandona a ideia de sentidos especiais internos da beleza e do sublime em favor de uma teoria que envolve as faculdades cognitivas e de afecção comuns e o mecanismo psicológico da associação de ideias. Enquanto Hutcheson pensava que a associação de ideias podia perverter o gosto, Alison afirma que a associação de ideias é um aspecto essencial da faculdade do gosto.

A faculdade do gosto para Alison é «aquilo [...] pelo qual percepcionamos e desfrutamos o que quer que seja Belo e Sublime nas obras da Natureza e da Arte».[20] Por «percepcionar» Alison refere-se não apenas à percepção do mundo externo mas a algo mais vasto, nomeadamente, o estar ciente; assim, Alison poderia falar de percepcionar (sentir) a dor. Para Alison, a faculdade do gosto consiste na sensibilidade (resposta emocional) e na imaginação (o lugar da associação de ideias): Afirma que os seres humanos se encontram de tal modo constituídos que certas características do mundo material, sejam objectos da natureza ou da arte, fazem-nos ter experiência daquilo a que chama «emoção do gosto». Para que um objecto do mundo material possa evocar a emoção do gosto, tem de ser um sinal ou expressão de uma qualidade mental. No caso das obras de arte, a mente é a do artista, para os objectos naturais a mente é a do «Artista Divino». Um aspecto curioso da sua teoria é que parece pressupor a existência de Deus; o que é essencialmente uma teoria psicológica pressupõe subitamente um compromisso teológico. Mas este compromisso pode ser evitado dizendo-se que a emoção do gosto é evocada quando um objecto natural é *tomado como* um sinal do Artista Divino.

A descrição que Alison faz do funcionamento da faculdade do gosto é desconcertantemente complexa, envolvendo uma multidão de itens distintos. Em primeiro lugar, quando um objecto de gosto é captado, produz-se na mente uma emoção simples, digamos, a alegria. A emoção simples produz um pensamento (tipicamente uma imagem) na imaginação. Este primeiro pensamento produz um segundo pensamento na imaginação e este por sua vez um terceiro, de modo que, pela associação de ideias, se produz toda uma série *unificada* de imagens. Cada imagem na série de pensamentos associados produz também uma emoção simples, de maneira que além da emoção simples e original que iniciou a série de pensamentos, há um conjunto de emoções simples cujos membros se encontram unificados pela sua relação à série coerente de pensamentos. Este conjunto de emoções simples produz a emoção do gosto, que é uma emoção complexa. Além disso, cada emoção simples é acompanhada de um prazer simples e o funcionamento da imaginação produz também um prazer simples. Este conjunto de prazeres simples constitui o prazer complexo que acompanha a emoção do gosto e à qual Alison chama «deleite». Provavelmente, a única maneira de ter uma ideia clara deste esquema seria o leitor desenhar um diagrama do mesmo.

A associação de ideias está também envolvida, segundo este ponto de vista, num aspecto do mundo material em que este é expressão ou indício de uma qualidade mental. De acordo com Alison, um elemento do mundo material é expressão ou indício de uma qualidade mental porque de algum modo veio a associar-se a essa qualidade. Assim, a associação de ideias desempenha um papel quer na construção da emoção do gosto quer ao fornecer uma base para a expressividade de elementos do mundo material.

Segundo Alison, qualquer elemento do mundo material pode associar-se a uma qualidade mental e portanto evocar a emoção simples necessária para despoletar a emoção do gosto. Assim, segundo este ponto de vista, é possível a *qualquer* elemento do mundo material tornar-se belo, independentemente do seu aspecto! Não são as qualidades perceptíveis dos objectos que os tornam belos

mas as suas associações! Alison conclui que uma pessoa invisual pode ter a mesma experiência da beleza da cor do que alguém com visão porque tanto o invisual como aquele que vê podem formar todas as associações que a cor pode adquirir.

A teoria de Alison parece melhor, em alguns aspectos, que muitas teorias anteriores — a de Hutcheson, por exemplo — na medida em que parece fornecer uma base para explicar a riqueza e a complexidade da experiência da arte e da natureza. É difícil explicar muita da beleza apenas em termos de uniformidade na diversidade, pelo que a teoria de Hutcheson é demasiado limitada. A teoria de Alison, contudo, atinge o extremo oposto, afirmando que qualquer coisa no mundo material pode ser bela, feitas as associações certas.

O uso que Alison faz da noção de desinteresse é evidente quando considera o estado mental «mais favorável à emoção do gosto». Isto ocorre, diz, quando

> A atenção está tão pouco ocupada por qualquer objecto do pensamento, privado ou particular, a ponto de nos deixar abertos a todas as impressões que os objectos diante de nós podem produzir. É nos desocupados e desempregados, respectivamente, que os objectos do gosto suscitam as mais fortes impressões.[21]

O «lavrador» e o «homem de negócios» são insensíveis à beleza de, digamos, um qualquer aspecto da natureza pois estão interessados em retirar dele proveito, e o filósofo é-lhe insensível porque está perdido em pensamentos. Do facto de Alison falar aqui nas condições «*mais* favoráveis à emoção do gosto» não se segue que o interesse seja incompatível com a emoção do gosto. Ainda assim, a direcção dos seus comentários ajuda e conforta quem deseja afirmar que a experiência da beleza é incompatível com o interesse no útil, no pessoal, e por aí em diante. O próprio Alison vai nesta direcção quando conclui que a crítica destrói a apreciação, por considerar a arte em relação a regras ou comparando-a a outra arte. Que a crítica seja incompatível com a apreciação é um infeliz e persistente preconceito que resulta de se levar demasiado longe a importância do desinteresse.

Kant

A famosa obra sobre a teoria do gosto, *Crítica da Faculdade do Juízo*, da autoria do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), foi publicada em 1790 — o mesmo ano em que o livro de Alison surgiu.[22] O maior impedimento à compreensão da teoria do gosto de Kant é o facto de fazer parte de um sistema filosófico colossal. A sua exposição da teoria abunda em termos técnicos e está organizada segundo um esquema complexo, elaborado previamente para a sua teoria do conhecimento. Tanto quanto é possível, evitaremos aqui os aspectos técnicos do sistema. Discutirei apenas a sua teoria da beleza; omito a teoria do sublime. Kant usa conscientemente o trabalho de muitos dos pensadores já discutidos e situa-se claramente na tradição da filosofia do gosto.

Para compreender a teoria da beleza de Kant é necessário ter alguma ideia do seu sistema filosófico, que difere radicalmente do dos filósofos empiristas britânicos. Estes filósofos defenderam que o conhecimento deriva exclusivamente da experiência e Hume defendia que não podemos ter certeza de coisa alguma. Kant tentou desenvolver um sistema que mostrasse como é possível termos algum conhecimento que seja certo, isto é, conhecimento *a priori*, que não decorre da experiência.[23] Em resumo, Kant defende que a própria mente nos dá a estrutura geral da nossa experiência e que por esta razão podemos ter algum conhecimento *a priori* de um tipo muito geral. Por exemplo, sabemos, independentemente de qualquer experiência, que todos os acontecimentos têm uma causa, porque a mente organiza os acontecimentos da nossa experiência numa rede causal. Kant afirmou que o nosso conhecimento se limita ao domínio da experiência e que, por exemplo, não podemos *saber* que Deus existe.

Na sua filosofia moral, contudo, Kant argumentou que temos uma crença justificada na existência de Deus porque a existência de Deus é um pré-requisito da nossa moralidade. Embora Kant

tenha negado a possibilidade de se produzir uma prova teórica da existência de Deus, afirmou que temos ainda assim a garantia de que Deus existe e que o universo é a sua criação.

Assim, Kant chega à teoria do gosto com a garantia de que a natureza é o sistema teleológico (orientado para os fins) de Deus. Os organismos deste sistema (seres humanos, animais, plantas, etc.), a que Kant chama «os fins da natureza», são, afirma, a «arte insondavelmente grandiosa» de Deus.[24] Uma vez que pensava que o objectivo da arte é a beleza, Kant concluiu aparentemente que os organismos (ou antes, a sua forma), que são a arte de Deus, têm de ser belos porque se alguém é capaz de atingir o objectivo da arte, esse alguém é Deus. Este parece ser o raciocínio subjacente à conclusão de Kant de que a beleza natural é «a forma da finalidade», isto é, a forma dos fins da natureza.

Kant aceita como dado adquirido, tal como Hutcheson e outros, que há juízos de gosto (beleza) e que a «beleza» não é um conceito, isto é, que se refere de alguma maneira ao prazer e não a algo no mundo objectivo. Segundo Kant, há apenas dois tipos de juízo: 1) juízos correntes, que aplicam um conceito conhecido a algo no mundo — por exemplo, aplicar o conceito *vermelho* e obter «Esta maçã é vermelha» e 2) juízos reflexivos, que através da reflexão procuram descobrir um conceito para aplicar a alguma(s) coisa(s), quando esse conceito não é ainda conhecido — por exemplo, quando alguém tenta inventar um conceito mais genérico capaz de abranger duas ou mais espécies de animais. Uma vez que Kant pensa que a beleza não se refere a coisa alguma no mundo, isto é, que a beleza não é um conceito, conclui que o juízo de beleza não pode ser um juízo corrente, que aplica um conceito conhecido a algo no mundo. Uma vez que o único tipo de juízo que resta é o reflexivo, Kant conclui que um juízo de beleza tem de ser um juízo reflexivo, isto é, um juízo que procura um novo conceito. Uma vez que a beleza não é um conceito, um juízo de beleza é um juízo reflexivo que procura um conceito não existente.

A teoria do gosto de Kant enquadra-se no seu tratamento do estético. Kant usa o termo «estético» num sentido muito amplo,

de modo a incluir não apenas os juízos de beleza e o sublime mas também juízos sobre o prazer em geral. Para Kant, todos os juízos estéticos incidem sobre o prazer, que é uma propriedade do sujeito da experiência e não do mundo objectivo. Tais juízos são *subjectivos* porque o prazer não desempenha um papel no conhecimento do mundo objectivo exterior ao sujeito. Mas se os juízos de beleza são subjectivos, Kant pensa também que são estáveis e universais de um modo que outros prazeres não são. Isto é, Kant procura uma teoria que mostre que embora o prazer sentido ao saborear-se, digamos, chocolate ou anchovas, é meramente pessoal, o prazer que se retira da beleza é universal e necessário.

Kant divide a discussão da sua teoria da beleza em quatro partes, cada uma das quais se ocupa de um conceito importante. Estes conceitos são 1) o desinteresse, 2) a universalidade, 3) a necessidade e 4) a forma da finalidade. Pode resumir-se a teoria numa única frase: um juízo de beleza é um juízo desinteressado, universal e necessário, respeitante ao prazer que toda a gente *devia* retirar da experiência de uma forma de finalidade.

Desinteresse. Kant argumenta, seguindo os filósofos britânicos, que os juízos de beleza são desinteressados. Kant caracteriza o interesse e o desinteresse (de um modo que lhe é peculiar) em termos de desejo e existência real; isto é, olhar para algo com interesse é ter o desejo de que essa coisa realmente exista, mas ver algo com desinteresse é ser indiferente à sua existência. Deve ter-se o cuidado de reparar que Kant não diz que quem faz um juízo de beleza é indiferente à existência do objecto do juízo mas apenas que o juízo de beleza é independente do interesse na existência real. Quando alguém faz acertadamente um juízo de beleza, então não há dúvida de que irá tipicamente ganhar interesse pela existência do objecto responsável pela sua experiência, mas este é um segundo juízo, diferente do primeiro. Um dos exemplos de Shaftesbury pode ser usado para ilustrar este aspecto. Se eu apreciar as qualidades da fruta de um modo que envolva um juízo de beleza, a minha apreciação e o meu juízo dirigem-se para as qualidades visuais do objecto de que estou ciente e não para a existência do objecto que torna essa consciência possível.

Universalidade. Kant afirma que a universalidade dos juízos de beleza pode deduzir-se do seu carácter desinteressado. Se uma pessoa sente prazer em algo de uma forma desinteressada, então o prazer não pode derivar de algo pessoal e peculiar à pessoa. O interesse resulta das inclinações individuais, mas isso é precisamente o que o desinteresse exclui. Por conseguinte, se o prazer desinteressado é possível, então deve surgir do que é comum a toda a humanidade e não de interesses peculiares a apenas algumas pessoas. Quando proferimos juízos de gosto, falamos, diz Kant, «com uma voz universal». Mas defende que os juízos de gosto («Esta rosa é bela») são subjectivos, o que significa que *beleza* não é um conceito como, por exemplo, *vermelho*. Quando dizemos que uma rosa é vermelha, aplicamos o conceito *vermelho* a uma rosa e o conceito refere-se a uma característica objectiva do mundo. Qualquer pessoa normal pode olhar para a rosa e constatar que é vermelha, o que confere universalidade à afirmação «A rosa é vermelha». Mas como pode isto ser feito se «beleza» a nada se refere de objectivo? Kant recorre à conhecida noção da faculdade do gosto, não a versão do sentido especial mas a versão na qual as faculdades cognitivas comuns funcionam de um modo diferente do normal. Primeiro, as faculdades cognitivas são comuns a todas as pessoas e, no seu uso corrente, produzem juízos universalmente válidos sobre o mundo objectivo. Nos juízos de gosto, que são juízos reflexivos, em vez de executar a sua *tarefa* usual de aplicar conceitos, as faculdades cognitivas do entendimento (a faculdade dos conceitos) e a imaginação entram em *livre jogo* — uma interacção na qual nenhum conceito é *nem pode ser* aplicado. Este jogo livre exibe a relação harmoniosa entre as faculdades cognitivas e resulta no prazer sentido em juízos de gosto. O prazer é universalmente válido porque depende apenas de faculdades universais.

Necessidade. Os juízos de beleza, além da sua universalidade, são também necessários. Esta necessidade é justificada por Kant de um modo similar ao usado para justificar a universalidade dos juízos de gosto. Quando dizemos que algo é belo, estamos, pensa Kant, a colocar uma exigência de que todos concordem *connosco*. Kant

afirma que obviamente nem todos *vão* concordar *connosco*. A razão pela qual colocamos tal exigência é por estarmos a falar sobre a causa de um prazer que deriva de faculdades comuns a toda a gente. Assim, se algo dá prazer a uma pessoa em resultado do livre jogo das faculdades cognitivas (que todas as pessoas partilham), esse algo devia proporcionar prazer a qualquer pessoa. Por outras palavras, a coisa devia *necessariamente* dar prazer a qualquer pessoa. Kant, contudo, nega que possamos deduzir regras gerais da beleza. Todo o juízo de gosto é um juízo *singular* e nenhuma regra geral pode ser formulada a partir do conjunto de todos os juízos. Se o ponto de vista de Kant está correcto, é fácil ver por que deviam todas as pessoas estar de acordo, mas isso não nos diz como podemos chegar a um tal acordo.

A Forma da Finalidade. O desinteresse, a universalidade e a necessidade estão primeiramente ligados ao sujeito da experiência. O quarto conceito que Kant discute — a forma da finalidade — incide sobre o objecto da apreciação. Kant levanta a questão que Hutcheson tentou resolver ao falar em uniformidade na diversidade. Os filósofos do gosto procuraram em geral, além de descrever a faculdade do gosto, especificar exactamente qual a característica ou características do mundo objectivo que despoletam essa faculdade. Como Hutcheson, Kant concentra-se nas relações formais como o estímulo da experiência da beleza. Como vimos, Kant pensa que os organismos («fins da natureza») são a arte insondavelmente grandiosa de Deus e que portanto são belos, ou antes, que as suas formas o são. É deste modo que Kant integra a noção de finalidade na sua teoria. Tem de ser cuidadoso ao fazê-lo, contudo, porque o reconhecimento de que algo tem uma finalidade envolve a aplicação de um conceito, o que tornaria o juízo de gosto objectivo em vez de subjectivo e levaria esse juízo para lá das qualidades que são dadas imediatamente na experiência. Consequentemente, afirma ser o reconhecimento da *forma* da finalidade, e não o reconhecimento da própria finalidade, o que evoca a experiência da beleza. A forma de uma obra de arte — por exemplo, a concepção de uma pintura ou a estrutura harmónica de uma peça mu-

sical — é o resultado de uma actividade ordenada para determinados fins por parte de um agente humano. As formas da natureza são o resultado da actividade ordenada para determinados fins por parte de Deus. Os juízos de gosto incidem sobre estas formas em si sem as considerar em relação à finalidade que realizam.

Kant nega que a cor enquanto tal seja bela; diz que é agradável. O prazer agradável da cor pode perfeitamente ser desfrutado em simultâneo com o prazer retirado da forma, mas os dois são distintos. Apenas a forma, que é universal e necessária em virtude da sua origem *a priori*, é bela. A cor, de acordo com Kant, faz parte do *conteúdo* e não da forma ou estrutura da experiência e, consequentemente, não é *a priori*. As pessoas podem discordar sobre que cores acham agradáveis sem que isso levante qualquer problema, mas deviam concordar sobre a forma pois esta é *a priori*. Como é evidente, as formas podem compor-se de elementos coloridos, mas as formas são distintas dos seus elementos. Considerações semelhantes aplicam-se a formas não visuais e aos seus elementos.

É amplamente aceite que a teoria do gosto de Kant constitui o ponto alto, e é a melhor, das teorias setecentistas. Como referi, penso que essa distinção cabe por direito à teoria de Hume. Há várias dificuldades bastante sérias na teoria de Kant.

Em primeiro lugar, Kant conclui que «a Beleza é a *forma* da finalidade de um objecto, na medida em que é percepcionada no objecto *sem a apresentação de uma finalidade*». A identificação da beleza com a forma da finalidade é inteiramente implausível. De modo a ilustrar a sua tese, Kant fornece listas de formas de finalidade que são belas; por exemplo, enumera como belezas naturais papagaios, beija-flor e aves do paraíso. Conceda-se que as aves que constam na sua lista são belas e que são formas da finalidade tal como entendidas na teoria de Kant; ainda assim, a lista é demasiado curta. Devia incluir estorninhos, abutres e outros semelhantes, dado que são tanto formas da finalidade quanto as aves enumeradas. A fórmula de Kant é portanto inaceitável porque abrange muitas coisas que não são belas.

Em segundo lugar, as coisas belas cabem numa escala de maior ou menor beleza, isto é, admitem graus. Para efeitos de discussão, digamos que uma ave-do-paraíso é mais bela que um papagaio. A teoria de Kant não tem maneira de dar conta disto dado que tanto uma como a outra ave são formas da finalidade. Outro problema de grau é que a beleza é uma noção fronteiriça. Por exemplo, há muitas pessoas bonitas, mas a maioria das pessoas tem uma aparência mediana — isto é, a maioria das pessoas fica aquém da fronteira da beleza. A teoria de Kant não tem maneira de dar conta disto porque ser uma forma da finalidade não admite graus. Uma pessoa bonita e uma pessoa feia são igualmente formas da finalidade, de acordo com a teoria kantiana.

Finalmente, muitas experiências de beleza — um pôr-do-sol, por exemplo — dependem em grande medida da cor, independentemente de quaisquer aspectos formais. A teoria de Kant (e a de Hutcheson) não pode dar conta disto porque concede todo o protagonismo à forma. Qualquer teoria que exclua a cor como fonte de beleza tem de ser imperfeita.

Resumo das Teorias Setecentistas do Gosto

Em finais do século XVIII, a teoria da faculdade do gosto nas suas diversas versões estava já praticamente esgotada. Por esta altura, os filósofos tinham em grande medida perdido a apetência pelas faculdades como a forma de resolver problemas filosóficos. Quando já não havia faculdades disponíveis para fornecer um tipo de unidade mínima aos elementos fragmentados da área, o conceito do estético cativou a imaginação dos filósofos que começaram, ao invés, a organizar as suas teorias em torno deste conceito. Cada uma das filosofias do gosto aqui discutidas subjectivizou a beleza, mas apenas parcialmente; pois todas afirmaram que um qualquer aspecto específico do mundo *objectivo* despoletava a faculdade do gosto. Assim, cada teoria procurou ancorar-se num qualquer aspecto objectivo do mundo. A lista que se segue é um resumo daquilo em que consistia essa característica para cada teoria.

Shaftesbury	A Forma da Beleza
Hutcheson	Uniformidade na diversidade
Burke	Uma lista breve de qualidades — pequenez, suavidade, etc.
Hume	Uma lista alargada de qualidades — uniformidade, diversidade, luminosidade da cor, etc.
Alison	Um sinal de uma qualidade mental
Kant	A forma da finalidade

No caso da teoria de Alison, a associação de ideias quase nega que «um sinal de uma qualidade mental» possa ser a característica objectiva do mundo que despoleta a faculdade do gosto, dado que a teoria permite que praticamente qualquer coisa possa por associação tornar-se sinal de uma qualidade mental.

A importância do século XVIII para a estética pode brevemente resumir-se do seguinte modo. Antes do século XVIII, a *beleza* era o conceito central; no decorrer do século, foi substituída pelo conceito de *gosto*; no final, o conceito do gosto esgotara-se e o caminho estava aberto para o conceito de *estético*.

O Século XIX: O Nascimento do Estético — Schopenhauer

À medida que se abandonou a abordagem da filosofia do gosto, começaram a surgir as teorias «estéticas». O que se segue é retirado da obra do filósofo alemão do século XIX Arthur Schopenhauer, que é largamente responsável pela introdução da teoria estética.

> Quando dizemos que uma coisa é bela, estamos desse modo a afirmar que se trata de um objecto da nossa contemplação estética [...] significa que a visão da coisa nos torna objectivos, ou seja, que ao contemplá-la não temos já consciência de nós mesmos como indivíduos, mas apenas como sujeitos do conhecimento, desprovidos de vontade.[25]

Esta teoria é quase totalmente subjectivizada na medida em que se diz que algo é belo porque é objecto da contemplação estética de uma pessoa (um *sujeito*). Não se exige uma característica objectiva específica para que algo seja belo; a beleza de um objecto surge como resultado de ser o objecto da consciência estética de alguém. Praticamente qualquer coisa pode tornar-se bela se a consciência estética incidir sobre ela, mas há limites. O obsceno e o doentio, para Schopenhauer, não podem tornar-se objectos da consciência estética.

Enquanto o ponto de vista de Kant tem todas as características de uma teoria do gosto — uma faculdade do gosto, um tipo específico de objecto do gosto, e coisas semelhantes — Schopenhauer retém de Kant apenas a noção de faculdades cognitivas que funcionam de modo diferente do normal. Schopenhauer importa para a sua teoria ideias metafísicas especulativas platónicas, entre outras. Uma consequência disto é que Schopenhauer defende que a consciência estética tem de ter como seu objecto uma qualquer Ideia Platónica. A outra importação metafísica importante é a ideia de que tudo o que acontece no mundo é a expressão de uma Vontade cósmica subjacente. A vontade de cada pessoa é uma expressão desta Vontade. Cada acção animal é uma expressão desta Vontade. Até os compostos inorgânicos são uma função desta Vontade cósmica subjacente; por exemplo, o acto de uma pedra *sustentar* outra pedra sobre si é uma expressão da Vontade cósmica.

Schopenhauer defende que a consciência comum é o intelecto (as faculdades cognitivas) colocado totalmente ao serviço da vontade de alguém e, portanto, ao serviço da Vontade cósmica. Na consciência comum, os objectos da percepção são simplesmente a intersecção de conjuntos de relações temporais, espaciais e causais porque é através do conhecimento destas relações que a Vontade é servida. A consciência estética é muito diferente e rara. A transição invulgar para a consciência estética «pode dar-se apenas através de uma mudança que ocorre no sujeito».[26] Esta mudança ocorre quando a pessoa é «incitada pelo poder da mente [...] [a] [...] renunciar às formas comuns de considerar as coisas».[27] A mudança «toma lugar subitamente [...] [quando] [...] o conhecimento se liberta a si mesmo do serviço da vontade».[28] Quando se atinge a

consciência estética, o que antes era visto como a intersecção de relações passa a ser visto como uma Ideia Platónica que perceptualmente não é relacional. É uma Ideia Platónica que se torna o objecto da contemplação estética. A consciência estética é também precária. Escreve Schopenhauer: «O que torna tal estado difícil e portanto raro é que nele o [...] intelecto [...] subjuga e elimina a [...] vontade, embora apenas por pouco tempo».[29] Podemos preservar o estado estético «[...] apenas quando nós próprios não temos interesse nos [...] [objectos da percepção, isto é, quando tais objectos] [...] não têm qualquer relação com a nossa vontade».[30] «O silêncio absoluto da vontade [...] [é] [...] exigido pela pura apreensão objectiva da verdadeira natureza das coisas [...] [as Ideias Platónicas]».[31] Finalmente, o estado «estético está condicionado a partir do exterior pelo facto de nos mantermos totalmente estranhos à cena a contemplar, e dela desligados, sem um mínimo de envolvimento activo nela».[32]

Em primeiro lugar, a abordagem de Schopenhauer à consciência estética não envolve qualquer faculdade do gosto como fazem as teorias do gosto; toda a abordagem se dá em termos do intelecto e dos seus objectos. Em segundo lugar, a consciência estética depende ou é condicionada pela capacidade do intelecto em agir de modo a separar o objecto de percepção das relações que o constituem, tornando-o algo que perceptualmente não é relacional. Em terceiro lugar, para Schopenhauer, uma vez ocorrido o acto de separação e isolamento, torna-se possível a contemplação desinteressada de um objecto de percepção. Em quarto lugar, se algum vestígio da vontade conseguir interromper o acto isolador do intelecto, a consciência estética é destruída; há um antagonismo absoluto entre a consciência estética e o interesse. Do ponto de vista de Schopenhauer, como se integra a representação artística numa tal concepção da experiência estética?

Considere-se um retrato de Churchill. Uma experiência estética schopenhaueriana do retrato seria a experiência de um objecto separado e sem relações, de tal maneira que a relação do retrato com Churchill é reduzida a nada. Numa experiência estética do re-

trato, segundo Schopenhauer, não há lugar para a representação. Numa experiência estética da obra, o objecto da experiência seria uma Ideia Platónica — presumivelmente, a Ideia Platónica de Homem.

Para Kant, a experiência de um objecto belo não é apenas uma experiência desse objecto separável de quaisquer relações entre esse objecto e outras coisas, mas uma experiência desse objecto em que quaisquer relações existentes entre esse objecto e outras coisas foram abolidas pela experiência. Schopenhauer deu continuidade a esta doutrina kantiana que elimina da experiência da beleza não apenas o desejo de proveito futuro mas também a imitação e qualquer outra relação que o objecto da beleza tenha com algo de exterior à experiência. Esta doutrina schopenhaueriana sobre a natureza do que devia ser a experiência da arte é muito diferente das experiências da arte que efectivamente temos e, por conseguinte, distorceu a nossa concepção do que devia ser a natureza das experiências da arte.

Capítulo 3

A Atitude Estética no Século XX

ATÉ AGORA OCUPEI-ME DA HISTÓRIA DA VERTENTE ORGANIZADORA da estética que teve início na teoria da beleza de Platão. A discussão desta vertente organizadora terminou com a introdução do conceito do estético no século XIX. Ao mesmo tempo que a segunda vertente organizadora, a filosofia da arte, gozou de um interesse renovado no século XX, o conceito do estético obteve também uma considerável atenção por parte dos filósofos novecentistas. A partir da tradição iniciada por Schopenhauer, entre outros, desenvolveu-se um agregado de teorias chamadas «teorias da atitude estética». As teorias da atitude têm sido postas em causa pelo ponto de vista denominado «metacrítica». A disputa entre ambos os tipos de teoria, em último caso, gira em torno da questão de saber qual das perspectivas fornece uma abordagem correcta à natureza do objecto da crítica e apreciação, a que tanto os teóricos da atitude estética como os defensores da metacrítica chamam «o objecto estético».

Este capítulo é dedicado à discussão de três versões da teoria da atitude estética. A primeira das perspectivas centradas na atitude é a teoria da distância psíquica, de Edward Bullough, que foi publicada no início do século XX.[1] O artigo de Bullough foi reimpresso na maioria das antologias da estética e tem exercido uma enorme influência. A segunda perspectiva centrada na atitude é a *teoria da atenção desinteressada*, que é uma descendente da teoria de Bullough e tem muitos adeptos. Vou discutir esta teoria tal como é defendida por Jerome Stolnitz[2] e Eliseo Vivas[3]. A terceira perspectiva centrada na atitude é a de Virgil Aldrich[4], que tem como noção central o *ver como*[5].

O Capítulo 4 é dedicado à discussão e crítica da versão metacrítica de objecto estético[6], de Monroe Beardsley. Juntamente com esta discussão, farei algumas sugestões positivas, da minha própria autoria, que visam estabelecer um modo de conceber os objectos da crítica.

Não é completamente claro que significado tem o termo «atitude» na expressão «atitude estética», excepto que os actos e estados psicológicos (atitudes?) das pessoas estão essencialmente envolvidos nas teorias. Cada uma das três versões aqui discutidas defende que uma pessoa pode *fazer* algo (distanciar-se, apreender desinteressadamente ou *ver como*) que transformará qualquer objecto percepcionado num objecto estético. O leitor poderá facilmente perceber a influência de Schopenhauer nos teorizadores da atitude.

O Estado Estético: Distância Psíquica

Edward Bullough introduz o conceito de distância psíquica tomando como exemplo a apreciação de um fenómeno natural em vez de uma obra de arte. Considere-se, sugere Bullough, como podem ser aprazíveis os diversos pormenores de um nevoeiro no mar, ainda que seja perigoso alguém encontrar-se numa tal situação. Escreve Bullough:

> A distância é primeiramente obtida ao colocar o fenómeno, por assim dizer, em dessincronia com o nosso eu prático ou real; permitindo que se situe fora do contexto das nossas necessidades e objectivos pessoais — em suma, vendo-o «objectivamente», como muitas vezes se diz, permitindo da nossa parte apenas aquelas reacções que sublinham os aspectos «objectivos» da experiência.[7]

A distância tem uma característica inibidora, um «colocar» [do fenómeno] em dessincronia com o nosso eu prático ou real. O estado psicológico de inibição pode ser induzido por um acto do receptor ou pode ser um estado psicológico ao qual o receptor é in-

duzido; uma vez gerado tal estado, podemos percepcionar esteticamente um objecto. A «distância» para Bullough é o nome de um estado psicológico que se pode obter e perder. Bullough descreve dois modos pelos quais se pode perder a distância, chamando-lhes casos de «sobredistanciação» e de «subdistanciação». O exemplo que dá de subdistanciação é o caso de um marido ciumento durante uma representação de *Otelo*, que não pára de pensar no comportamento suspeito da sua própria esposa. Sheila Dawson, que subscreve a teoria de Bullough, dá-nos como exemplo de sobredistanciação o caso em que alguém se mostra interessado acima de tudo nos detalhes técnicos de uma actuação.

É significativo que Bullough recorra à apreciação de uma entidade natural que ameaça a segurança do observador (um nevoeiro no mar) para apresentar a sua teoria da distância psíquica. Parece natural presumir a existência de um fenómeno psicológico que de algum modo afaste a ameaça de mal físico sobre um observador para que este possa apreciar as qualidades de uma entidade ameaçadora como um nevoeiro no mar. A perspectiva de Bullough aqui é semelhante à teoria do sublime em Schopenhauer. Schopenhauer fala do distanciamento eficaz da vontade (*grosso modo*, o eu) exigido para a apreciação de um objecto sublime e ameaçador. Mas será que precisamos de postular um tipo especial de acção chamado «distanciar-se» e um tipo especial de estado psicológico chamado «estar distanciado» para dar conta do facto de que por vezes podemos apreciar as características de coisas ameaçadoras? Não seria mais simples e mais económico explicar o fenómeno em termos de *atenção*, isto é, como uma questão de centrar a atenção em algumas características de, por exemplo, um nevoeiro marítimo, ignorando outras? Na verdade, uma pessoa pode estar plena e dolorosamente ciente do perigo da situação e ainda assim apreciar algumas características de algo como um nevoeiro no mar. Claro que não há virtude em ser teoricamente económico quando se ignoram factos reais. Presumivelmente, o assunto terá de ser resolvido introspectivamente. Será que para apreciar um dado objecto fazemos um acto especial de distanciamento? Ou, se numa dada ocasião não se tratar de fazer algo, se-

remos alguma vez induzidos a um estado de distanciamento quando confrontados com uma obra de arte ou um objecto natural? Não parece que qualquer destes dois estados ocorra.

Embora a teoria da distância psíquica pareça ter alguma plausibilidade inicial quando invocada para lidar com objectos naturais ameaçadores, muito pouca lhe resta quando a usamos para explicar a nossa relação com as obras de arte. O marido ciumento que assiste a *Otelo* não é alguém que perdeu ou deixou de alcançar algo (a distância psíquica), trata-se simplesmente de alguém que, por razões que lhe são específicas, tem dificuldade em seguir a acção do drama. Um caso hipotético frequentemente usado para ilustrar a teoria é o de um espectador que sobe ao palco para salvar uma heroína em perigo. Afirma-se que tal pessoa teria perdido a distância psíquica, mas uma explicação melhor seria que perdeu a cabeça e deixou de estar ciente das regras e convenções que governam os eventos teatrais, neste caso, da regra que proíbe os espectadores de interferir com o comportamento dos actores. Há convenções e regras semelhantes para cada forma de arte estabelecida. Claro que no caso de algumas produções teatrais contemporâneas se encoraja a participação do público. Um dos exemplos não hipotéticos que alguns defensores da distância psíquica usam para ilustrar como funciona o estado psicológico chega mesmo a lançar a suspeita sobre a teoria. Tanto Sheila Dawson[8], que subscreve a teoria de Bullough, como Susanne Langer[9], cuja perspectiva de que a arte é ilusão é em alguns aspectos semelhante à teoria de Bullough, recorrem à cena de *Peter Pan* na qual a personagem se volta para o público e lhe pede que bata palmas para salvar a vida da Fada Sininho. Estes teorizadores afirmam que a acção de Peter Pan destrói a distância psíquica (ou a ilusão necessária) e é um momento «em que a maioria das crianças gostaria de se escapulir do teatro e não poucos choram — não porque a Fada Sininho está em risco de morrer mas porque a magia desapareceu.»[10] A afirmação é, com efeito, que um dispositivo teatral destrói ou compromete gravemente o estatuto de *Peter Pan* como objecto estético, isto é, como objecto de apreciação e experiência estética. Mas antes de retirar consequên-

cias teóricas deste alegado facto, devemos averiguar se o gesto de Peter Pan provoca realmente uma «intensa infelicidade» nas crianças e se elas desejam sair furtivamente do teatro. Na verdade, as crianças reagem com entusiasmo ao apelo para participar na peça. Langer relembra que em criança o convite lhe provocou uma infelicidade intensa, mas também nos diz que as outras crianças bateram palmas e se divertiram! Se devemos ter em linha de conta as reacções efectivas para retirar consequências teóricas, parece mais razoável desenvolver a teoria de acordo com a reacção da esmagadora maioria das crianças. Além disso, um pouco de reflexão mostra que muitas peças teatrais e filmes de renome empregam dispositivos semelhantes ao de *Peter Pan* — por exemplo, *Our Town*, *A Taste of Honey* e *Tom Jones*.

Se Bullough tivesse começado por pensar naquilo a que poderíamos chamar «exemplos inofensivos», como observar a pintura de um vaso de flores, em vez de exemplos tão ameaçadores como um nevoeiro no mar e um marido ciumento durante a representação de *Otelo*, não teria sentido necessidade de um mecanismo mental para bloquear pensamentos (por exemplo, da esposa suspeita) e acções (por exemplo, evitar os perigos do nevoeiro no mar).

Se a teoria da distância psíquica fosse apenas um modo complicado e algo enganador de falar sobre prestar ou não prestar atenção às coisas, não faria muito sentido preocuparmo-nos com ela. Os seus defensores, contudo, vêm-na como o passo primeiro e fundamental de uma teoria estética e supõe-se que tem consequências de longo alcance. O exemplo de *Peter Pan* mostra que se crê na possibilidade de a teoria fornecer uma base para avaliar obras de arte. Também se pensa que o estado de distância psíquica permite revelar as propriedades de uma obra de arte que em sentido estrito pertencem ao objecto estético, isto é, aquelas propriedades para as quais devíamos dirigir a atenção e das quais devia derivar a nossa experiência estética. Em resumo, acredita-se que é possível retirar regras substanciais para a crítica e apreciação da arte a partir de um certo tipo de estado psicológico. Se tal estado psicológico não existe, esta abordagem encontra-se em sérias dificuldades.

Consciência Estética: Atenção Desinteressada

A perspectiva segundo a qual se pode definir o conceito do estético em termos de atenção desinteressada é algo que emerge tanto da teoria da distância psíquica como da noção de desinteresse nas teorias setecentistas do gosto. Mas ao passo que o termo «distância psíquica» designa supostamente uma acção ou estado psicológico especiais, «atenção desinteressada» refere, segundo dizem, o acto normal de prestar atenção, desempenhado de um modo invulgar. A forma como é persuasiva esta versão da atitude estética depende inteiramente da clareza e validade das descrições da alegada atenção desinteressada à arte e à natureza.

Antes de proceder a uma discussão da atenção desinteressada, será útil discutir ambos os pares de conceitos: interessado/desinteressado e interessado/indiferente. Os significados do par interessado/desinteressado envolvem noções como interesse financeiro, parcialidade e imparcialidade e/ou egoísmo e altruísmo. Assim, uma pessoa é parte interessada relativamente a uma empresa em particular quando é accionista dessa empresa e tem portanto um interesse egoísta em que a empresa seja bem-sucedida ou alguém é parte interessada quando, na qualidade de possível jurado, é amigo, familiar, ou tem alguma relação semelhante com o réu. Uma pessoa desinteressada seria o oposto de uma pessoa interessada. O significado do par interessado/indiferente envolve as noções de cuidado e atenção. Assim, alguém está interessado em algo, por exemplo, num livro, quando mostra cuidado ou atenção pelo livro, por exemplo, perseverando na sua leitura. Uma pessoa seria indiferente a um livro se mostrasse falta de interesse ou de atenção, por exemplo, se parasse de o ler depois de ter começado. As pessoas por vezes confundem o desinteresse com a indiferença, isto é, quando querem dizer que numa dada situação há ausência de interesse, mas este uso torna pouco clara uma importante distinção. Se preservarmos a distinção entre ambos os pares de noções, pode ver-se como é possível alguém estar *interessado* em algo e ao mesmo tempo mostrar-se *desinteressado* no que respeita a essa mesma coisa. Por exemplo, um membro do júri pode estar bastante interessado

no caso em julgamento, isto é, atento e preocupado com o mesmo, e mostrar-se simultaneamente desinteressado a respeito do caso, isto é, imparcial em relação ao mesmo ou sem motivos egoístas em jogo. De qualquer modo, é o desinteresse no sentido de interessado/desinteressado que é importante para a discussão das teorias da atitude estética.

Pode entender-se como canónica a definição que Jerome Stolnitz dá da atitude estética. Define-a como a «atenção desinteressada (sem um propósito ulterior) e receptiva, e a contemplação de qualquer objecto de que se tenha consciência, apenas pelo objecto em si.»[12] A concepção de atitude estética de Eliseo Vivas é similar à de Stolnitz. Vivas usa o termo «intransitivo» em vez de «desinteressado» para referir o modo crucial de atenção, mas os dois termos têm essencialmente o mesmo significado.

Considere-se alguns dos exemplos usados para ilustrar a teoria do estético com base na atenção desinteressada. Suponha-se que Ann está a ouvir uma música de maneira a escrever uma análise da mesma para um exame. Visto que Ann tem um propósito ulterior, ela não estará, por hipótese, a ouvir atentamente a música de um modo desinteressado. A atenção de Ann à música tem portanto de ser, supostamente, interessada, e não uma atenção desinteressada. Suponha-se que Bob observa um quadro e que um dos personagens que este representa lhe lembra subitamente alguém conhecido. Bob começa então a reflectir no indivíduo que conhece ou talvez a contar histórias sobre essa pessoa, enquanto está diante do quadro. Bob servir-se-ia então da pintura como um instrumento para as suas associações e estaria, portanto, a prestar supostamente atenção ao quadro de um modo interessado.

Os adeptos da distinção entre atenção desinteressada e interessada aplicam-na de um modo bastante geral à experiência de todas as artes, mas talvez outro exemplo baste para o que nos interessa. Eliseo Vivas enumera várias formas pelas quais se pode apreciar a literatura transitiva ou interessadamente: quando esta é lida enquanto história, crítica social, prova diagnóstica da neurose do autor, trampolim para associações livres, marginais à obra literária.

Lembremo-nos que estes não são supostamente modos estéticos de apreciar a literatura e que portanto se presume que os objectos de tal atenção não são objectos estéticos. Segundo esta teoria, uma obra de arte ou um objecto natural podem ou não ser objectos estéticos, dependendo de serem ou não apreciados desinteressadamente. O mesmo objecto pode ser um objecto estético numa ocasião e não noutra.

A teoria da atenção desinteressada ou intransitiva implica que há pelo menos dois tipos distinguíveis de atenção e que o conceito de estético pode ser definido nos termos de um deles. Os adeptos desta teoria explicam a atenção desinteressada de modo negativo, descrevendo e dando exemplos do que esta *não é*, ou seja, exemplos de atenção interessada. Presumivelmente, se é possível esclarecer a natureza da acção interessada, teremos no mínimo alguma ideia do que seja a atenção desinteressada. A questão crucial é, portanto, esta: será que os tipos de exemplo de atenção interessada por obras de arte que foram apresentados exemplificam genuinamente um tipo de atenção? Talvez exista apenas um único tipo de atenção.

Considere-se o caso de Bob, que começou a divagar ou a contar histórias enquanto observava um quadro. Embora Bob esteja de pé em frente ao quadro, para lá dirigindo o olhar, não lhe presta atenção de todo em todo. Está concentrado nos objectos da sua divagação ou na história que conta. Pelo que este exemplo de suposta atenção não desinteressada face à pintura se revela um exemplo de *des*atenção e não um tipo especial de atenção. Noutras circunstâncias, Bob poderia, por exemplo, contar uma história e continuar atento ao quadro. Mesmo neste caso, contudo, não há razão para pensar que haja mais do que um tipo de atenção em jogo. Tome-se o caso de Ann, que ouvia música para se preparar para um exame. Ela teria motivos para fazer o que fazia, diferentes dos de alguém que ouvisse a música sem outras intenções, mas será que isto significa que os dois *prestam atenção* de modo diferente? A música poderia agradar ou aborrecer a ambos, fossem quais fossem os seus motivos. Em qualquer dos casos, a atenção poderia dispersar-

-se, ressurgir, divagar, e por aí em diante. Portanto, embora seja fácil ver o que significa ter motivos diferentes, não é igualmente fácil ver como a natureza da atenção é afectada por motivos diferentes. Motivos diferentes podem dirigir a atenção para objectos diferentes, mas o acto da atenção em si permanece.

Por fim, considere-se os argumentos de Vivas sobre a literatura como objecto estético. Uma pista desconcertante de que algo está errado na teoria da atenção desinteressada é a afirmação de Vivas de que a sua concepção do estético implica «que *Os Irmãos Karamazov* dificilmente pode ser lido como arte»[13], isto é, dificilmente se pode ter experiência da obra como objecto estético. Uma vez que *Os Irmãos Karamazov* é um grande romance, tem com certeza de ser um exemplo paradigmático de objecto estético e qualquer teoria que o negue tem de ser suspeita. Por que não se trata de um objecto estético, de acordo com Vivas? Talvez porque Vivas pensa que a sua complexidade e extensão impedem a atenção intransitiva, mas mais provavelmente porque é difícil não o ler até certo ponto como uma crítica social, que é um dos modos mencionados por Vivas de aceder à literatura não esteticamente. Mas serão os tipos de exemplos mencionados por Vivas realmente casos de dar atenção transitiva ou interessada às obras literárias? Dois dos alegados exemplos de dar uma atenção interessada a uma obra literária são na verdade formas de *não prestar atenção* à obra. Usar a obra como um trampolim para associações livres à margem da obra literária é simplesmente um exemplo de como perder o contacto com a obra e deixar de lhe dar atenção. De igual modo, usar a obra para diagnosticar a neurose do autor é uma forma de desviar a atenção da obra, em vez de uma forma específica de lhe dar atenção. Nalguns casos, é possível continuar atento a alguns aspectos da obra e ao mesmo tempo dar atenção à neurose do autor (ou pensar sobre ela). Isto seriam exemplos de distracção parcial. Noutros casos, a distracção poderá ser completa, tornando-se a neurose do autor o único objecto de atenção.

Os outros dois exemplos de presumível atenção interessada — consumir literatura como se fosse história ou crítica social —

são bastante diferentes e não constituem exemplos de distracção. As obras literárias contêm por vezes referências históricas e críticas sociais. Partamos do princípio que ler uma obra como se fosse, por exemplo, história, significa estar ciente de que a obra contém uma referência histórica e talvez mesmo que esta é correcta ou incorrecta. Como é que neste caso a atenção difere da atenção que é dada quando se ignora que foi feita uma referência histórica ou quando a obra é totalmente ficcional? Partamos do princípio que ler uma obra como se fosse história significa lê-la simplesmente ou unicamente como documento histórico. Mesmo esta forma de ler não demarca um tipo especial de atenção; significa apenas que se está a dar atenção a um único aspecto da obra e que os muitos outros aspectos da mesma são ignorados ou não compreendidos. O conteúdo histórico ou de crítica social, se existe, faz parte da obra (embora seja apenas uma parte) e parece estranha qualquer tentativa de dizer que, de alguma maneira, não faz parte do objecto estético, quando outros aspectos da obra o fazem. Por que deveria, por exemplo, um aspecto tão importante como a crítica social ser excluído do objecto estético? O teórico da atenção desinteressada argumenta que tal exclusão se faz simplesmente através de uma distinção perceptiva — um certo tipo de atenção pode tomar como objectos apenas um certo tipo de objectos. É, contudo, muito duvidoso que haja tal espécie de atenção.

Os alegados exemplos de atenção interessada podem resumir-se do seguinte modo: A atenção que Ann presta à música é, afinal, igual à de qualquer outro ouvinte; a «atenção interessada» de Bob pelo quadro é, afinal, um exemplo de desatenção; a associação livre e o diagnóstico da neurose do autor são, afinal, também exemplos de desatenção; a atenção ao conteúdo histórico ou de crítica social é, afinal, apenas a atenção a um aspecto da literatura. Muitos outros exemplos de suposta atenção interessada podiam ser discutidos, mas se os que já analisámos são casos típicos, a teoria da atenção desinteressada não pode ser uma abordagem correcta da atitude estética e não pode servir de base para descrever o conceito de objecto estético.

Percepção Estética: «Ver como»

Virgil Aldrich desenvolveu uma teoria estética a partir de uma das noções centrais da filosofia de Ludwig Wittgenstein. A perspectiva de Aldrich é uma teoria da atitude estética porque defende ser algo que um sujeito *faz* ou lhe acontece que determina se o objecto é ou não um objecto estético. Ao passo que as teorias previamente discutidas recorrem à noção de um estado psicológico especial ou de um tipo especial de atenção, a perspectiva de Aldrich resulta na afirmação de que existe um *modo estético de percepção*.

Embora não as tenha usado em teoria estética, Wittgenstein chamou a atenção para as imagens ambíguas. Um desenho a lápis que por vezes se assemelha a degraus vistos de cima e por vezes a degraus vistos de baixo é um exemplo de uma imagem ambígua. A imagem que Wittgenstein tornou famosa foi o «pato-coelho»: um desenho visto por vezes como a cabeça de um pato e outras vezes como a cabeça de um coelho. Aldrich conduz-nos à sua teoria através da discussão de imagens ambíguas, salientando que se pode distinguir três coisas a seu respeito: 1) o desenho formado pelas linhas sobre o papel, 2) a representação de, por exemplo, um pato e 3) a outra representação de, por exemplo, um coelho. Nada do que Aldrich diz acerca das formas ambíguas e da noção de «ver como», usada para descrever tais imagens, é controverso.

Aldrich desenvolve a sua teoria estética por analogia com o fenómeno perceptivo das imagens ambíguas. Afirma que os teorizadores anteriores se enganaram ao pensar que há apenas um único modo de percepção. Afirma que há dois: o modo estético da percepção e o modo de percepção que não é estético. Ao modo que não é estético chama «observação» e ao modo estético «apreensão». A *observação* e o seu objecto, ao qual Aldrich chama «*objecto físico*», correspondem à visão de uma das representações, por exemplo, do pato. A *apreensão* e o seu objecto, ao qual Aldrich chama «*objecto estético*», correspondem à visão da outra representação, por exemplo, do coelho. Ao análogo da própria imagem ambígua Aldrich chama «*objecto material*». Um objecto material é visto como um objecto físico quando é observado e como objecto estético quando é «apreendido».

A teoria de Aldrich fornece uma solução simples para o problema do objecto estético e deste ponto de vista é admirável. Também evita qualquer compromisso com a atenção desinteressada ou a distância psíquica, as quais vimos que encerram dificuldades. Por fim, parece tratar-se de um desenvolvimento a partir de um dos mais poderosos e influentes movimentos filosóficos do século XX, a filosofia de Wittgenstein. Haverá, contudo, alguma razão para pensar que a teoria de Aldrich é verdadeira? Será que apresenta bons indícios a favor da sua asserção de que há na verdade dois modos de percepção?

Aldrich afirma explicitamente que os seus comentários acerca de imagens ambíguas não pretendem ser indícios a favor da sua teoria estética: a sua função foi apenas a de lhe sugerirem a teoria a ele. A ausência de uma relação indiciária entre ambos, contudo, tem de ser clarificada. O facto de um único desenho poder funcionar alternadamente como duas representações diferentes não fornece qualquer indício de que há dois modos de percepção. Por exemplo, ver a representação do pato é exactamente como ver a representação do coelho no que diz respeito ao acto de ver. Só um tipo de percepção está envolvido, embora a percepção tenha dois objectos (representações) diferentes. A noção de *ver como* pode ser útil para fornecer uma análise do conceito de representação mas esse é obviamente outro assunto. Supõe-se que o fenómeno das imagens ambíguas seja uma espécie de modelo da teoria de Aldrich. Contudo, nem sequer é um modelo completo, dado que não há dois tipos de percepção envolvidos quando vemos imagens ambíguas.

O único indício que Aldrich apresenta em defesa da teoria, no livro em que expõe a sua perspectiva, é o seguinte alegado exemplo de percepção estética:

> Considere-se por exemplo uma cidade sombria e um céu crepuscular pálido que se encontram na linha do horizonte. Na visão puramente [...] estética disto, a área de céu imediatamente acima da linha irregular do horizonte projecta-se na direcção de quem vê.

> O céu está mais próximo do observador do que as áreas escuras dos edifícios. Esta é a disposição das coisas materiais no espaço estético.[14]

Quase toda a gente concordaria que a experiência descrita nesta passagem é uma experiência estética e que tem valor estético. Sem dúvida, também, que o céu poderia parecer estar mais próximo do observador do que os edifícios que se encontram efectivamente mais próximos. O facto, contudo, de as coisas parecerem diferentes e de as relações visuais parecerem alterar-se sob condições de luminosidade variáveis não é razão para pensar que há dois modos de percepção que podemos ligar e desligar. No final do exemplo da cidade ao pôr-do-sol, Aldrich dá-nos uma caracterização geral da percepção estética que sugere haver algo de fundamentalmente errado em toda a sua abordagem. Nas suas palavras, a percepção estética «é, se preferirem, um modo "impressionista" de olhar, mas ainda assim um modo de percepção.»[15] Independentemente de fazer ou não sentido falar num modo impressionista de olhar, não é seguramente verdade que todas as experiências a que chamamos estéticas sejam impressionistas, embora talvez algumas o sejam. O que há de impressionista em ver *Hamlet*, contemplar um vaso Ming ou um quadro de Rembrandt? Já agora, o que há de impressionista em *olhar* para uma pintura impressionista ou ouvir música impressionista?

Vários anos depois da publicação do seu livro, Aldrich deu outro exemplo destinado a ilustrar a percepção estética e assim servir de indício a favor da sua teoria.[16] Aldrich lembra-se de ter visto cair flocos de neve iluminados durante a noite. Se focasse os olhos num ponto escuro por trás da neve, os flocos pareciam ter a forma de cometas, com as caudas voltadas para cima. Aldrich chama a isto um modo «impressionista» de observar os flocos de neve e contrasta-o com o modo corrente de os observar. O exemplo dos flocos de neve é diferente do exemplo da cidade ao pôr-do-sol na medida em que o observador faz efectivamente qualquer coisa — o truque de focar os olhos. Não obstante, o exemplo dos flocos de neve não

serve como indício a favor da teoria de que há dois modos de percepção. Embora seja indubitavelmente verdade que a percepção dos flocos de neve é esteticamente agradável quando focamos os olhos num ponto por detrás deles, é também verdade que os flocos de neve são esteticamente agradáveis quando observados do modo habitual. Há muitos truques que podemos fazer para produzir novas e invulgares qualidades perceptivas. Podemos semicerrar os olhos perante flocos de neve (ou uma pintura), observá-los com um telescópio ou um microscópio, olhar para eles sob a influência de narcóticos, e por aí em diante. Nenhum destes truques serve para isolar precisamente aquelas qualidades perceptivas a que chamamos «esteticamente agradáveis». Podemos considerar úteis alguns destes truques em certas ocasiões — como quando semicerramos os olhos perante uma pintura para distinguir detalhes de modo a ver a sua composição ou estrutura. Nem sempre, contudo, nem mesmo frequentemente, usamos tais truques quando observamos pinturas, assistimos a representações teatrais, e por aí em diante. O modo «impressionista» de olhar para os flocos de neve não é mais singularmente estético que o modo «impressionista» de olhar para a cidade ao pôr-do-sol. Temos de concluir que Aldrich não forneceu qualquer indício razoável a favor da verdade da sua teoria.

Comentários Finais

As teorias da atitude estética do século XX desenvolveram-se a partir de teorias oitocentistas da estética, como as de Schopenhauer, com a sua insistência no estético como um estado de contemplação destituído de vontade e de considerações práticas. Tais teorias estão enraizadas ainda mais atrás, na noção setecentista do desinteresse. As teorias da atitude estética partilham com as teorias setecentistas do gosto a perspectiva de que uma análise psicológica é a chave para uma teoria correcta. Mas rejeitam a pressuposição setecentista de que uma qualquer característica particular do mundo, como a uniformidade na diversidade, despoleta a reacção estética ou do gosto. As teorias da atitude estética partilham com as teorias estéticas oitocentistas a perspectiva de que qualquer

objecto (com algumas reservas quanto ao obsceno e ao abjecto) pode tornar-se objecto de apreciação estética. Mas rejeitam a pressuposição oitocentista de que a teoria estética tem de estar integrada num sistema metafísico completo, por exemplo, o sistema filosófico de Schopenhauer.

As teorias da atitude estética têm três objectivos principais. Em primeiro lugar e essencialmente, procuram isolar e descrever os factores psicológicos que constituem a atitude estética. Em segundo lugar, procuram desenvolver uma concepção de objecto estético como aquilo que é objecto da atitude estética. Em terceiro lugar, procuram dar conta da experiência estética concebendo-a como a experiência derivada de um objecto estético. Para estas teorias, um objecto estético tem a função de ser o *locus* adequado da apreciação e da crítica (incluindo na crítica a descrição, interpretação e avaliação). Para estas teorias, os conceitos de atitude estética e objecto estético têm uma função normativa. Isto é, supõe-se que de algum modo tais conceitos dirigem a nossa atenção para aquelas qualidades da arte e da natureza que são «esteticamente relevantes», servindo portanto de base à crítica. Recorde-se que se supunha que o conceito de distância psíquica tinha implicações valorativas para *Peter Pan* e que o conceito de percepção desinteressada tinha implicações valorativas para *Os Irmãos Karamazov*. As teorias da atitude estética defenderam que estas obras de arte contêm elementos que não só são esteticamente irrelevantes, como destroem realmente os valores estéticos. Parece que cada uma destas três versões influentes da atitude estética encerra uma qualquer dificuldade fundamental. Se é assim, então parece razoável concluir que o conceito de objecto estético da atitude estética, com a sua teoria associada da crítica e da experiência estética, enfrenta também dificuldades, provavelmente. Haverá uma alternativa viável que forneça um conceito de objecto estético e uma base para a teoria da crítica? Há quem pense que a metacrítica é essa alternativa.

Metacrítica: *Uma Alternativa à Atitude Estética*

REPETINDO O QUE FOI DITO, A METACRÍTICA É A ACTIVIDADE FILOSÓfica que assume a tarefa de analisar e clarificar os conceitos básicos que os críticos de arte usam quando descrevem, interpretam ou avaliam obras de arte em particular. Neste capítulo, será discutida e criticada a teoria do objecto estético de Monroe Beardsley. Com isto não pretendo sugerir que a perspectiva de Beardsley é a única teoria metacrítica possível do objecto estético. A versão de Beardsley é, contudo, a única a ter sido razoavelmente trabalhada no seu todo. A sinopse da teoria de Beardsley aqui apresentada difere da sua apresentação original em dois aspectos. Em primeiro lugar, Beardsley não formula explicitamente os *critérios* implícitos no seu argumento, como aqui. Em segundo lugar, a teoria tal como é aqui apresentada diz apenas respeito a obras de arte e não discute objectos naturais. Nenhuma destas duas diferenças viola o espírito ou a intenção da sua teoria.

Beardsley partilha com os teorizadores da atitude estética o pressuposto de que há uma forma clara de distinguir os objectos estéticos de todas as outras coisas, mas não tenta usar a noção de atitude estética para fazer esta distinção. Embora não formule critérios explícitos ao desenvolver a sua teoria do objecto estético, Beardsley serve-se implicitamente de três critérios: distinção, perceptibilidade e aquilo a que chama a consideração das propriedades básicas dos campos perceptivos.

Embora o tenha sem dúvida sempre em mente, Beardsley usa o critério da distinção de forma mais clara em conexão com o argu-

mento de que a intenção do artista (o que o artista tem em mente fazer) não faz parte do seu objecto estético. Muito resumidamente, o argumento de Beardsley é que, embora haja uma relação causal entre a intenção do artista e a obra de arte por si produzida, uma intenção é *distinta da* própria obra (não é parte dela). A perspectiva de Beardsley é que se algo não faz parte de uma obra de arte, não pode fazer parte do objecto estético dessa obra. Beardsley tem muitas outras coisas a dizer sobre este tópico, mas isto é o núcleo do seu argumento.

O *critério da distinção* enquanto condição necessária dos objectos estéticos pode formular-se do seguinte modo:

> Se algo faz parte de um objecto estético, então tem de fazer parte (faz parte) de uma obra de arte (não é distinto dela).

A função deste critério é *excluir* coisas — as intenções do artista, por exemplo — dos objectos estéticos. (O conceito de «obra de arte» só mais tarde será analisado, mas a expressão «obra de arte» é aqui usada no sentido classificativo, e não valorativo, nem como sinónimo de «objecto estético».) O leitor deve ter em conta que esta discussão dos objectos estéticos se limita ao domínio da arte. Os objectos naturais podem obviamente ser objectos estéticos, mas não se encontram em discussão aqui. No final deste capítulo faço um breve comentário sobre os objectos naturais enquanto objectos estéticos.

Partindo do princípio que o critério da distinção é aceitável e que a sua aplicação no que respeita à intenção é correcta, será obviamente necessário algo mais para distinguir entre os aspectos bastante heterogéneos das obras de arte. É fácil de perceber por que seria tolo considerar muitos dos aspectos das obras de arte como parte dos seus objectos estéticos. Por exemplo, a cor da parte de trás de um quadro ou as acções dos ajudantes de palco por detrás dos cenários durante a interpretação de uma peça não são propriamente, decerto, objectos da apreciação ou da crítica.

Aproximando-se de uma longa tradição que sublinha a importância dos elementos sensoriais na estética, Beardsley procura usar a distinção entre o perceptível e o imperceptível, fazendo da

perceptibilidade uma condição necessária dos objectos estéticos. Pode formular-se do seguinte modo o seu *critério de perceptibilidade*:

> Se algo faz parte de um objecto estético, então tem de ser perceptível (é perceptível) nas condições normais em que temos experiência do género de arte em questão.

Tem de se adicionar a restrição acerca de condições normais porque, por exemplo, a cor da parte detrás de um quadro é perceptível, mas não nas condições normais em que observamos quadros. A função deste segundo critério é também *excluir* coisas dos objectos estéticos.

Passo agora a considerar alguns casos para ilustrar como o critério da perceptibilidade supostamente funciona e como surgem dificuldades em alguns casos.

Em primeiro lugar, considere-se o caso dos ajudantes de palco nas produções teatrais tradicionais. Embora este trabalho seja necessário à actividade dos actores, o desempenho dos ajudantes de palco claramente não faz parte dos objectos estéticos das peças com as quais se relacionam. O desempenho dos ajudantes de palco faz parte de uma obra de arte em sentido lato, isto é, não é *distinto* de uma obra de arte, pelo que o critério da distinção não o exclui. O desempenho dos ajudantes de palco, contudo, não é, em condições normais, *perceptível* ao público. Segue-se dedutivamente do critério de perceptibilidade de Beardsley que o desempenho dos ajudantes de palco não faz parte de um objecto estético, como mostra o seguinte argumento válido:

1. Se algo faz parte de um objecto estético, então é perceptível em condições normais.
2. Um ajudante de palco não é perceptível em condições normais.

Logo,

3. Um ajudante de palco não faz parte de um objecto estético.

Neste caso, a nossa intuição de que os ajudantes de palco não fazem parte dos objectos estéticos e os resultados da aplicação do critério de perceptibilidade de Beardsley estão em harmonia. Este primeiro caso não levanta quaisquer problemas para Beardsley.

Em segundo lugar, considere-se o caso da actuação em palco de um actor na peça *Hamlet*. Claramente, a actuação é reconhecível como parte de um objecto estético, ou seja, faz parte do que é apropriadamente objecto de apreciação e crítica. A actuação é perceptível em condições normais. A actuação satisfaz o critério de perceptibilidade de Beardsley, consequentemente não é excluído pelo critério. Por outro lado, a actuação não é *incluída* como parte do objecto estético da peça porque o critério de perceptibilidade de Beardsley não tem conexão lógica com a afirmação relevante sobre a actuação. As premissas seguintes mostram-no:

1. Se algo é parte de um objecto estético, então é perceptível em condições normais.
2. A actuação é perceptível em condições normais.

Nada se segue destas duas premissas. O critério de Beardsley não exclui a actuação como parte de um objecto estético, mas isto não é surpreendente porque a actuação satisfaz o critério, ou seja, é perceptível. O critério tão-pouco *inclui* a actuação como parte de um objecto estético, mas isto não é surpreendente, dado que a função dos primeiros dois critérios é excluir coisas dos objectos estéticos. Este caso revela que o critério de perceptibilidade de Beardsley não pode dar uma descrição inequívoca completa do objecto estético.

Há, contudo, um terceiro critério que supostamente pode completar a tarefa de incluir e excluir o que deve ser incluído e excluído, nomeadamente, o critério da consideração das propriedades básicas de campos perceptivos. A discussão que Beardsley faz deste critério resume-se à sua caracterização disjuntiva dos objectos estéticos ou como composições visuais, ou como composições musicais, ou como obras literárias e assim sucessivamente. Assim, o terceiro critério de Beardsley pode formular-se do seguinte modo:

> Um objecto estético ou é uma composição visual ou uma composição musical ou uma obra literária ou...

Discutirei apenas a composição visual, que bastará para ilustrar como o critério supostamente funciona. Beardsley define «composição visual» como «uma área visual delimitada que exibe heterogeneidade». Presumivelmente, pretende-se que esta definição complete o processo de isolar os elementos dos objectos estéticos puramente visuais.

Regresso agora ao caso da interpretação do actor em *Hamlet*, centrando-me apenas nos seus aspectos visuais tal como são observados a partir da plateia de um teatro. A noção que Beardsley tem de composição visual aplica-se seguramente aqui. O contorno exterior do palco dá-nos uma fronteira e os vários elementos no interior dessa fronteira exibem uma heterogeneidade. Assim, uma vez que uma composição visual é por definição um objecto estético, qualquer elemento da composição visual, o que inclui a interpretação do actor, é incluído como elemento de uma composição visual.

Considere-se agora um terceiro caso — o caso do aderecista no teatro tradicional chinês, que entra em palco durante a execução da peça e desloca adereços de um lado para o outro, muda o cenário, e assim sucessivamente. (Também neste caso me preocupo apenas com os aspectos visuais das peças). O aderecista chinês não faz, contudo, parte de um objecto estético, como os actores da peça com os quais o aderecista se relaciona. O aderecista chinês faz, em sentido lato, parte da peça teatral a que está associado e também é perceptível sob condições normais, de modo que os dois primeiros critérios não o excluem do objecto estético da peça. Irá a noção de composição visual excluí-lo? Sendo o aderecista chinês tão visível no palco como os actores, se a noção de composição visual inclui os actores, inclui também o aderecista. A noção de composição visual não é suficientemente discriminativa em relação ao que inclui.

Considere-se agora um quarto caso, não em relação ao terceiro critério mas em relação ao critério de perceptibilidade. Trata-se do caso hipotético de um bailarino que usa cabos invisíveis de maneira a executar saltos prodigiosos. Estes cabos invisíveis fazem parte do objecto estético porque para apreciar e avaliar correctamente a execução seria necessário saber se tais cabos estariam a ser usados. Um dado salto poderia ser magnífico no caso de não se usarem cabos mas medíocre caso o fossem. Os cabos fariam integralmente parte da execução.[1] Contudo, segue-se dedutivamente do critério de perceptibilidade que os cabos não fazem parte de um objecto estético, como mostra o seguinte argumento válido:

1. Se algo faz parte de um objecto estético, então é perceptível em condições normais.
2. Os cabos invisíveis não são perceptíveis.

Logo,

3. Os cabos invisíveis não fazem parte de um objecto estético.

Vê-se assim que o critério de perceptibilidade é deficiente uma vez que implica a conclusão falsa de que os cabos imperceptíveis não fazem parte de um objecto estético. Neste caso, as nossas intuições e os resultados da aplicação dos critérios de Beardsley têm resultados diferentes.

O critério da consideração de propriedades básicas de campos perceptivos é deficiente uma vez que inclui coisas — o aderecista chinês, por exemplo — que não deviam ser incluídas. O critério da perceptibilidade é deficiente uma vez que exclui coisas — os cabos invisíveis, por exemplo — que não deviam ser excluídas.

Comentários Finais

Ao contrário dos teorizadores da atitude, que parecem estar errados num sentido muito básico, a dificuldade de Beardsley parece mais uma questão de pormenor. Talvez, então, se possa elaborar uma teoria metacrítica adequada do objecto estético seguindo o caminho que Beardsley traçou.[2]

Talvez o critério da distinção se possa aplicar uma segunda vez de modo a obter os resultados desejados. No seu primeiro uso, este princípio serviu para distinguir entre a arte e o que não é arte — em particular, entre a obra de arte e a intenção do artista. Talvez o critério se possa aplicar no *interior* da categoria de arte para distinguir os aspectos de uma obra de arte que pertencem a um objecto estético dos que não pertencem. Esta segunda aplicação resultaria se, sob inspecção e reflexão, os vários aspectos de obras de arte se subsumissem em duas classes distintas, uma das quais conteria todos e apenas aqueles aspectos que é apropriado apreciar e criticar. Estes aspectos constituiriam os objectos estéticos.

Contudo, talvez por esta altura seja já evidente que o critério de distinção no seu primeiro uso não pode ser efectivamente aplicado de um modo simples e directo. Saber se algo é distinto de uma obra de arte pressupõe que já conhecemos o tipo de coisas que fazem e não fazem parte de obras de arte e dos seus objectos estéticos. Determinar se algo faz ou não faz parte de uma obra de arte é na verdade uma questão de *passar a compreender*, com base naquilo que se sabe acerca do género de obras em debate, que uma dada coisa faz ou não faz parte dessa obra. Haverá sem dúvida casos de inovação artística relativamente aos quais há pouca informação disponível e para os quais não foram estabelecidas convenções. O tempo encarregar-se-á destes casos de um ou outro modo. Mesmo que não haja uma forma simples de estabelecer uma distinção entre as coisas que fazem e as que não fazem parte de uma obra de arte, a distinção parece contudo factível. E, a ser verdade, isto encoraja-nos a pensar que uma segunda forma, similar, de estabelecer distinções é possível no *interior* da categoria da arte. Isto é, com base no que sabemos sobre os vários géneros de arte e das convenções e regras que governam a sua apresentação, podemos passar a compreender que aspectos são apropriados à apreciação e crítica. A compreensão, em qualquer dos dois níveis, nem sempre será fácil, nem será tipicamente fácil. Em muitos casos, vai ser necessária bastante reflexão e não há dúvida de que a controvérsia não será facilmente resolvida. A controvérsia, por exemplo, sobre

se a intenção do artista faz ou não faz parte da obra de arte ainda é calorosamente debatida. Vale a pena notar que o descartado critério de perceptibilidade também não pode aplicar-se de um modo simples e directo; a perceptibilidade é limitada pelas «condições normais de fruição do género de arte em questão», o que indica que a perceptibilidade não se estabelece independentemente de um tipo particular de arte.

Em resumo, parece possível alcançar uma concepção do objecto estético mas não do modo inequívoco que tanto os teorizadores da atitude como Beardsley desejavam. O que faz sentido apreciar e criticar no caso de uma dada obra de arte não pode conhecer-se *antes de* uma experiência rica e de uma plena compreensão de obras de arte do género em questão. Assim, o método para se chegar a um conceito de objecto estético terá de passar por uma reflexão fragmentária sobre um tipo de arte de cada vez. O conceito obtido por este procedimento será complexo e variegado, mas isto apenas reflecte a complexidade das artes.

Parece apropriado mencionar dois assuntos nesta fase. Em primeiro lugar, a perspectiva de Beardsley do objecto estético tal como é aqui formulada e a dos teorizadores da atitude estética têm âmbitos diferentes. Segundo os últimos, qualquer coisa — obra de arte ou objecto natural — pode tornar-se um objecto estético, ao passo que a perspectiva de Beardsley não inclui uma abordagem dos objectos naturais como objectos estéticos. Isto não é surpreendente, uma vez que a metacrítica tem como objecto de estudo a crítica da arte e a crítica da arte tem como objecto de estudo a arte e não os objectos naturais. Para que a metacrítica se torne uma teoria estética completa tem de se lhe acrescentar uma abordagem que lide com os objectos naturais. Este tópico é demasiado vasto para ser desenvolvido aqui mas talvez a abordagem se pudesse desenvolver segundo estas linhas: um objecto natural é um objecto estético quando funciona na experiência de alguém de modo semelhante ao de uma obra de arte quando esta é tomada como objecto de apreciação e crítica.

Em segundo lugar, poderá parecer apropriado discutir nesta fase a natureza da experiência estética. Contudo, no que diz respeito aos teorizadores da atitude estética, a experiência estética parece significar «aquela experiência que se tem quando se tem uma atitude estética». Assim, para as teorias da atitude, o conceito de experiência estética já foi, com efeito, discutido. Beardsley, contudo, tem uma teoria explícita da experiência estética, argumentando que esta tem características específicas que a diferenciam da experiência corrente. Uma vez que a teoria da experiência estética de Beardsley está tão intimamente relacionada com a sua perspectiva da avaliação, parece melhor guardar a sua discussão para a Parte IV.

Capítulo 5

A Teoria da Arte: *De Platão ao Século XIX*

A PRIMEIRA PARTE DESTE CAPÍTULO SERÁ UMA DISCUSSÃO DA TEORIA da arte como imitação. Da antiga Grécia ao século XIX, a teoria da arte como imitação andava mais ou menos «no ar» e era considerada uma teoria correcta da arte sem alguma vez ter sido sujeita a um escrutínio rigoroso. Mais do que apresentar e defender a teoria da imitação, Platão serve-se dela para atacar a arte. Aristóteles subscreve a teoria da imitação, pelo menos implicitamente. Discutirei também as teorias de Platão e de Aristóteles sobre a origem da arte e sobre o efeito da arte nas pessoas. Passo então a discutir o expressionismo, uma perspectiva oitocentista que foi a primeira a pôr em causa a hegemonia da teoria da imitação. No período entre Platão e o século XIX, o debate sobre a teoria da arte ocorria no interior da teoria da imitação e dizia respeito aos objectos apropriados para imitar. As teorias da arte do século XX serão discutidas no Capítulo 6.

A teoria da imitação centra-se nas propriedades objectivas da obra de arte. Pode dizer-se que esta teoria da arte se *centra no objecto*. Platão defendia também uma teoria emocionalista acerca da origem e efeito da arte. O desenvolvimento da teoria expressionista da arte no século XIX pode ser entendido como uma conversão da teoria emocionalista da origem e efeito da arte numa teoria da própria arte. O que para Platão eram duas teorias distintas — a teoria da arte e a teoria da origem da arte — os expressionistas reduziram a uma só. O expressionismo desvia a atenção da obra de arte para o artista; esta teoria *centra-se no artista*.

Embora Platão use a teoria da arte como imitação e Aristóteles a defenda, ambos têm perspectivas radicalmente diferentes sobre o modo como a arte afecta as pessoas. Convém também notar que ao passo que a abordagem platónica à teoria da imitação é hostil à arte, a versão de Aristóteles é-lhe favorável.

Platão

A ideia de que a arte é imitação era sem dúvida uma perspectiva popular no tempo de Platão. O que Platão faz é usar esta concepção em conjunto com a sua teoria filosófica das Formas, uma adaptação que produz uma teoria da imitação com dois níveis. Na *República*,[1] Platão afirma que um artesão que fabrica mobília, por exemplo, uma cadeira, imita a Forma da Cadeiridade, e que um artista que pinta um quadro da cadeira imita a cadeira. Há, portanto, dois níveis de imitação. Claro que, quando um artista pinta um objecto natural, isto é, um objecto que não é um artefacto, continua a haver dois níveis de imitação. O argumento de Platão é que há as Formas, os objectos no mundo sensível que imitam as Formas, e as representações feitas por artistas, que imitam os objectos do mundo sensível. Platão compara as pinturas com imagens reflectidas no espelho, sugerindo que as pinturas são apenas aparências e portanto «inverídicas». (Na verdade, as pinturas deviam chamar-se «aparências de aparências» na teoria platónica, visto que os objectos do mundo sensível são aparências das Formas.) A caracterização que Platão faz das pinturas como aparências inverídicas pode ser a origem da perspectiva segundo a qual a arte é ilusão, uma perspectiva defendida por alguns teorizadores recentes.

O primeiro motivo de queixa de Platão quanto à arte, que resulta directamente da concepção que tem dela, é que sendo uma imitação duplamente afastada da realidade (as Formas), não pode ser uma boa fonte de conhecimento. Platão coloca assim a arte em competição com outras disciplinas, como a matemática e a ciência, como fonte de conhecimento. Dedica-se especialmente a apresentar este argumento em conexão com a arte da poesia, no que tem alguma razão. A poesia de Homero e a de outros poetas era consi-

derada por muitos gregos como uma autoridade, não apenas como fonte de conhecimento no que respeita à cavalaria, prática guerreira e outros assuntos técnicos, mas também como fonte de conhecimento moral. Platão defende que só um filósofo pode ser fonte de conhecimento moral e que só os especialistas em actividades como a cavalaria são guias adequados para essas questões técnicas. Quando os poetas falam da condução de quadrigas, da prática guerreira ou das acções nobres, apenas fingem saber e portanto são falsos guias. O primeiro motivo de queixa de Platão quanto à arte deve-se ao facto de a arte ser duplamente irreal e portanto um produto particularmente inferior e um mau guia de conduta.

O segundo motivo de queixa de Platão quanto à arte prende-se com o alegado mau efeito que tem nas pessoas, quer por ocasionalmente lhes dar maus exemplos de conduta quer por causa da sua natureza emocional. O primeiro problema pode ser resolvido através da censura e Platão defende a censura feroz no estado ideal. Mas é mais difícil lidar com a natureza emocional da arte, que deriva da sua fonte irracional, e é talvez impossível de erradicar. No diálogo intitulado *Íon*, durante uma discussão com o rapsodo Íon,[2] Sócrates apresenta uma teoria que pretende explicar o modo como a poesia é criada e como afecta os seus espectadores. A ideia principal é que se trata de um processo irracional e que todos os seres humanos que se envolvem na poesia ficam «fora de si». O poeta cria um poema não através de um procedimento racional mas ao ser inspirado por um deus. Quando um rapsodo como Íon actua, é inspirado pelo poema e o espectador é inspirado pelo rapsodo. Sócrates recorre à analogia com um magnete e um conjunto de anéis ferrosos: um anel de ferro agarra-se ao magnete, um segundo anel de ferro agarrar-se-á ao primeiro anel de ferro e assim sucessivamente, até haver uma cadeia de anéis. Só o primeiro anel toca o magnete, mas o poder do magnete atravessa toda a cadeia e mantém-na coesa. Analogamente, o deus, através da inspiração, mantém coesa a cadeia formada pelo poeta, rapsodo e espectador. Nenhum dos seres humanos na cadeia *sabe* o que está a fazer, cada

um é manipulado por forças exteriores. Um espectador pode chorar ou parecer apavorado ao ouvir um rapsodo ou assistir a uma representação teatral. A poesia «alimenta as paixões» em vez de instruir a razão e Platão receia bastante os efeitos que tem sobre os espectadores. Acredita que este alimentar das paixões produzirá maus cidadãos. Num diálogo intitulado *Fedro*,[3] Platão parece adoptar uma perspectiva mais favorável à inspiração quando diz que um poeta possuído pelas musas e em estado de frenesi fará melhor poesia que um homem lúcido que a procura escrever servindo-se da competência técnica, isto é, da racionalidade. Assim, o segundo motivo de queixa de Platão quanto à arte é algo ambivalente. Convém notar que quando Platão fala da inspiração fala apenas de poesia e é possível que tenha desejado restringir a sua teoria ao domínio da criação poética. Isto é, podia não estar a propor uma teoria geral da criação de toda a arte.

Aristóteles

O interesse de Platão pela arte é subsidiário de outros interesses seus e surge no contexto de uma tentativa para lidar com problemas como o lugar do artista no estado ideal. Aristóteles, contudo, interessa-se directamente pela arte ou antes pelos diversos géneros de arte, como a tragédia e a comédia. Ou Aristóteles não dedicou qualquer obra ao tópico geral da arte ou esta não chegou até nós. Há alguns comentários sobre a arte em várias obras suas, mas o seu principal contributo para a estética é a *Poética*, que se ocupa de três géneros de arte: tragédia, comédia e poesia épica. Aristóteles pensa que a arte é imitação. Contudo, como defende que as Formas não são separadas do mundo sensível, Aristóteles nada tem contra o mundo sensível como tal e, consequentemente, nada tem contra a arte que imita o mundo sensível. Com efeito, a posição filosófica geral de Aristóteles interfere muito pouco na sua teoria poética, ou talvez se deva dizer que a sua posição filosófica geral lhe permite basear a sua teoria poética numa análise das próprias tragédias, comédias e poemas épicos. O que é impressionante a respeito da *Poética*[4] é a riqueza de informação que contém acerca da história

das formas de arte em discussão, sobre aspectos técnicos das peças e do teatro.

A *Poética* é uma teoria da literatura ou, mais especificamente, da literatura tal como esta existia na antiga Grécia. Sendo a literatura imitação, o primeiro problema de Aristóteles será distinguir os vários géneros de literatura entre si e, em última instância, fornecer definições de tais géneros. Para o fazer, distingue três aspectos da imitação: meio da imitação, objecto da imitação e modo da imitação. Como meios da imitação enumera o ritmo, a linguagem e o tom. Mas só os meios não bastam para diferenciar a poesia da prosa; por exemplo, tanto Homero, que era poeta, e Empédocles, que era filósofo, escreveram em verso. O objecto da imitação é *a acção humana* e este aspecto distinguirá, por exemplo, a comédia (que imita as acções de homens vis) da tragédia (que imita as acções de homens nobres). O modo da imitação diz respeito ao facto de a história ser contada por um narrador, na primeira pessoa, por ambos, ou pela actuação dos actores. Aristóteles pensa que estas diferenças serão úteis para distinguir e definir os vários géneros literários.

Feitas estas distinções iniciais, Aristóteles discute a origem e história da tragédia, comédia e poesia épica. Dá em seguida a sua famosa definição da tragédia e especifica os seus seis elementos — enredo, carácter, linguagem, pensamento, espectáculo e música. Os restantes quatro quintos da *Poética* dedica-os a uma análise detalhada dos elementos da tragédia, com algum espaço reservado ao épico e à comédia. A maior parte desta análise consiste numa discussão do enredo: a dimensão e unidade do enredo, a relação do enredo com a história e a lenda, os tipos e inversões do enredo, os melhores tipos de enredo e os enredos deficientes, e por aí em diante. A definição que Aristóteles dá de tragédia é a seguinte:

> A tragédia é pois a imitação de uma acção boa, a qual é completa e com uma duração específica, por meio de um esforço para tornar a linguagem agradável para cada parte individualmente; os seus vários elementos não dependem da narrativa mas da actuação; através da compaixão e do medo atinge a purificação (catarse) destas emoções.[5]

Repare-se que Aristóteles incorpora na definição a sua teoria geral da arte (imitação) e as suas três distinções iniciais: objecto de imitação (acção boa), meio de imitação (linguagem agradável) e modo de imitação (actuação). Repare-se também que inclui na sua definição a doutrina da *catarse*. Isto significa que incorpora nela um elemento subjectivo que envolve as emoções dos espectadores em conjunto com a grande quantidade de elementos objectivos que se referem a aspectos das próprias tragédias. A sua teoria da tragédia, portanto, tem uma afinidade com teorias expressionistas da arte posteriores.

A teoria da catarse é provavelmente a tentativa de Aristóteles combater as suspeitas de Platão de que a arte, ou pelo menos a tragédia, deixa o espectador numa disposição mental emocionalmente agitada e perigosa. De acordo com Aristóteles, a tragédia purga o espectador da compaixão e do medo e este abandona o teatro sem tais emoções. Aristóteles leva aparentemente a sério a afirmação de Platão de que a poesia, da qual a tragédia é um género, está inerentemente ligada à emoção, mas desenvolve uma teoria segundo a qual a tragédia não produz maus efeitos. Infelizmente, Aristóteles tem muito pouco a dizer sobre a emoção na *Poética*. Não há sequer uma discussão da catarse na *Poética*, tal como a obra chegou até nós, e a interpretação da catarse como um efeito terapêutico nos espectadores baseia-se numa passagem da *Política* de Aristóteles.[6]

O último requisito da definição de tragédia estipula que a acção imitada tem de *inspirar compaixão* e temor e esta condição determina as conclusões a que Aristóteles chega muito mais tarde na *Poética*, acerca da natureza do herói trágico. O herói trágico tem duas características essenciais: 1) tem de ser uma pessoa semelhante a nós, com respeito pela virtude, que passa de afortunado a desafortunado, e 2) a sua má sorte tem de resultar de um erro (o equívoco trágico). Para que os acontecimentos da peça nos *inspirem temor*, a má sorte tem de recair sobre alguém semelhante a nós, isto é, alguém com quem nos possamos identificar. Para que os acontecimentos da peça *inspirem compaixão*, a má sorte não pode recair

sobre uma boa pessoa (isso seria repulsivo) ou uma má pessoa (seria merecedora do que lhe acontecia); tem de recair, através de um erro, sobre uma pessoa que não seja boa nem má. Há talvez alguns problemas de consistência ou pelo menos de interpretação que precisam de ser trabalhados juntamente com a definição de tragédia, a caracterização do herói trágico e outros comentários de Aristóteles sobre as personagens da tragédia, mas não é possível fazer isso aqui.

O Século XIX: Novos Rumos — A Teoria da Arte como Expressão

Só pouco antes do começo do século XIX a teoria da arte como imitação foi posta em causa. Durante o século XIX, a teoria de que a arte, em especial a literatura, é a expressão das emoções do artista tornou-se a perspectiva dominante e a teoria da imitação entrou num longo período de decadência. Uma teoria da arte não emerge no vazio intelectual. O facto de a arte na Grécia ter tipicamente uma função representativa transformou-se numa *teoria* da arte associando-a à teoria das Formas. O aparecimento da teoria da arte como expressão está ligado ao Romantismo, um importante desenvolvimento intelectual e filosófico dos séculos XVIII e XIX.

As doutrinas filosóficas que subjazem ao Romantismo são principalmente as de Fichte, Schelling, Schoppenhauer e Nietzsche, embora estes quatro tenham dado outras contribuições para o pensamento acerca da arte. Estes filósofos desenvolveram noções que têm origem na teoria kantiana do conhecimento. Kant distingue o mundo empírico da natureza, que é o objecto do conhecimento científico, do mundo numénico, que de algum modo fica para lá do mundo dos sentidos e do qual não podemos conhecer coisa alguma (estando o conhecimento restringido ao mundo empírico). Em parte, o mundo da experiência tem a natureza que tem por causa da estrutura que lhe é imposta pela estrutura da mente. O mundo dos números, ou coisas em si, não distorcidos pela estrutura da mente humana, situando-se misteriosamente além do mundo sensível, fascinou muitos filósofos e homens de letras do sé-

culo XIX. No que diz respeito à teoria filosófica, o Romantismo pode ser considerado uma reacção contra a filosofia empirista e a mentalidade científica, como uma tentativa de alcançar, por detrás do véu sensível do conhecimento corrente, algo que se pensa ser vital e importante. Uma forte aura de misticismo e religião paira à volta do Romantismo.

Quando o Romantismo filosófico foi aplicado ao mundo da arte, gerou um novo papel para o artista e um novo interesse na criação artística. Pensou-se no artista como um meio de entrar em contacto com as fontes vitais, de atingir um tipo de conhecimento que a ciência não podia fornecer, e a criação artística foi identificada ou pelo menos associada com a libertação da emoção. Neste contexto, a emoção ganha uma importância que não tinha anteriormente; encontra-se de algum modo envolvida na obtenção de um tipo superior de conhecimento. E a arte torna-se o veículo deste conhecimento e uma concorrente da ciência. Este novo papel do artista é sublinhado pela seguinte passagem de *A Vontade de Poder*, de Nietzsche.

> A nossa estética tem sido até agora uma estética feminina, na medida em que tem apenas formulado as experiências da beleza, do ponto de vista dos receptores na arte. Em toda a filosofia até agora tem faltado o artista.[7]

Além da sua linguagem carregada de chauvinismo masculino, a declaração de Nietzsche é também algo exagerada uma vez que a teoria platónica da criação artística se assemelha em alguns aspectos à concepção romântica.

Aparte estes desenvolvimentos filosóficos, parece ter havido na altura uma grande valorização das qualidades dionisíacas na arte (vigor, intensidade, elação) e um interesse menor nas qualidades apolíneas (calma, ordem). Deste ambiente intelectual emergiu a teoria da arte como expressão: a arte é a expressão da emoção do seu criador (o artista). A maioria das versões da teoria expressionista adopta esta fórmula de dois termos: um termo é a expressão

da emoção, o outro termo é o artista que exprime a emoção. Por exemplo, escreve Eugène Véron em finais do século XIX:

> A arte é a manifestação da emoção, que adquire interpretação externa, ora através da organização expressiva da linha, forma e cor, ora por uma série de gestos, sons ou palavras regidos por uma particular cadência rítmica.[8]

Alexander Smith (?-1851), que escreve em 1835, define a poesia contrastando-a com a prosa:

> A distinção essencial entre a poesia e a prosa é esta: — a prosa é a linguagem da *inteligência*, a poesia a linguagem da *emoção*. Na prosa, comunicamos o nosso *conhecimento* dos objectos dos sentidos ou do pensamento — na poesia, exprimimos o modo como aqueles objectos nos afectam.[9]

Leão Tolstoi (1828-1910) defende uma versão da teoria expressionista com três termos, que introduz na definição da arte a referência aos espectadores, leitores e coisas semelhantes.

> A arte é uma actividade humana que consiste nisto: que um homem comunica conscientemente a outros, por meio de certos sinais externos, os sentimentos de que teve experiência, e que outras pessoas são contaminadas por estes sentimentos e também deles têm experiência.[10]

Pode-se ver a teoria expressionista da arte como uma tentativa de conseguir várias coisas. Em primeiro lugar, procura restabelecer um lugar central para a arte na cultura do Ocidente. No século XIX, a importância crescente da ciência e a consequente expansão da tecnologia e industrialização tinham reduzido substancialmente o papel e o estatuto da arte na vida da cultura. A teoria expressionista procura mostrar que a arte também pode fazer algo importante pelas pessoas. E se isto é verdade, o papel do artista ganha uma importância que antes não tinha. Em segundo lugar, a teoria expressionista procura relacionar a arte com a vida das pessoas. A emoção é algo de que toda a gente pode ter experiência e a sua importância é clara para todos. Em terceiro lugar, a teoria procura dar conta das qualidades emocionais da arte e do modo como a arte afecta as pessoas. A teoria da imitação parece adequada para explicar como uma obra que representa (imita) um acontecimento emocional, por exemplo, a Crucifixão, tem um impacto emocional nas pessoas. Contudo, a arte que não representa algo reconhecível, por exemplo, a música instrumental ou a pintura abstracta, também podem afectar muito as pessoas. A música, por sinal, desempenha um papel importante no pensamento dos filósofos românticos e o grande desenvolvimento da música nos séculos imediatamente anteriores ao século XIX forneceu um motivo sólido para rejeitar a teoria da imitação, preparando assim o caminho para a teoria expressionista. O poder expressivo da música parecia um apoio decisivo a favor da teoria.

O Que É Uma Teoria da Arte?

O que estará ao certo um filósofo a fazer quando elabora uma teoria ou definição da arte? Segundo a abordagem tradicional da definição, um filósofo teria de especificar as condições necessárias e suficientes que uma determinada coisa tem de satisfazer para ser uma obra de arte. Uma condição necessária para ser *x* é uma característica que qualquer objecto tem de ter para ser *x*. Uma condição suficiente de *x* é uma característica tal que se um determinado objecto tem essa característica, então é *x*. Por exemplo, considere-se a definição grega de homem como animal racional. De acordo com esta definição, a racionalidade e a animalidade são cada qual *individualmente* necessárias para algo ser um homem, e são conjuntamente suficientes para algo ser um homem.

As teorias da arte como imitação ou como expressão são ambas tão simples que talvez não seja surpreendente parecerem ambas cair por terra quando avaliadas como definições tradicionais. Ao nível da condição necessária, é impossível mostrar que toda a obra de arte é imitação; por exemplo, muita música e, por

definição, a pintura abstracta, não são imitações. De igual modo, nem toda a obra de arte parece exprimir emoções; por exemplo, algumas obras consistem apenas em composições formais.

O modo heróico de defender qualquer uma destas teorias como, no mínimo, condições necessárias é dizer que cada teoria especifica uma característica que é uma essência da arte e que todo o objecto que não tenha essa característica simplesmente não é arte. A consequência embaraçosa desta defesa é ficarmos com uma numerosa classe de objectos, a cujos elementos toda a gente (excepto o defensor da teoria) chama «arte» e trata como arte, mas que o defensor da teoria insiste não serem arte. Isto levanta a questão filosófica geral de saber como resolver disputas acerca da adequação das definições, mas não tenho como discutir esse problema aqui.

Talvez não seja possível obter uma definição da arte; o conceito de arte pode ser demasiado rico e complexo para ser captado da maneira tradicional. Este problema será discutido nos próximos três capítulos. Mas se as definições baseadas na imitação e na expressão são inadequadas como teorias da arte, não deixam nitidamente de dizer algo importante sobre alguns aspectos de algumas obras de arte. O facto de uma determinada obra de arte ser imitativa é por vezes o aspecto mais importante dessa obra e ainda que o aspecto imitativo de uma obra não seja a sua característica *mais* importante, pode mesmo assim ser importante. (Se é ou não significativo o facto de o conteúdo emocional ser *a expressão de alguém*, é uma questão que requer exame detalhado.) Dada a pertinência óbvia de ambas as teorias para determinados elementos das obras de arte, não devíamos rejeitar precipitadamente qualquer das duas. Talvez se possa conceber ambas como teorias sobre certos *aspectos* da arte, isto é, teorias cuja aplicação ao domínio da arte se restringe a alguns objectos que pertencem a essa classe e que apontam para características significativas e em grande parte ubíquas na arte.

A propósito do tema da teoria da arte, devo sublinhar que o termo «arte» ou «obra de arte» é usado em pelo menos dois sentidos: um sentido classificativo e um sentido valorativo. O primeiro

diz respeito à questão de saber se um determinado objecto será classificado como uma obra de arte. A classificação de um objecto como obra de arte, contudo, não determina que esse objecto é uma *boa* obra de arte. O facto de um animal ser correctamente classificado como um cavalo não significa que seja um bom cavalo. Contudo, a expressão «obra de arte» é por vezes usada para avaliar positivamente determinado objecto. Pode elogiar-se uma pintura ou uma queda de água dizendo que são obras de arte. É fácil de perceber por que razão «Esta pintura é uma obra de arte» é uma avaliação e não uma classificação dado que só as primeiras duas palavras na frase («Esta pintura») pressupõem já que o objecto referido tem de ser classificado como uma obra de arte. É importante não confundir estes dois sentidos.

Capítulo 6

Teorias da Arte do Século XX: De 1914 à Década de 1950

HÁ POUCO DESTAQUEI DUAS TEORIAS, OU FILOSOFIAS, DA ARTE: A TEOria da imitação, que data da antiguidade, e a teoria expressionista, que se tornou importante no século XIX. Neste capítulo serão discutidas quatro teorias da arte, da primeira metade do século XX. Destas quatro, duas — as de Susanne Langer e R. G. Collingwood — descendem das duas filosofias acima mencionadas, a de Clive Bell é aparentada à teoria tradicional da beleza e a perspectiva de Morris Weitz sobre a definição de «arte» é de origem mais recente. Cada uma destas quatro teorias desempenhou um papel importante no desenvolvimento da estética na primeira metade do século XX.

A teoria da forma significante de Bell, que é a primeira a ser debatida, pode ser vista como um desenvolvimento a partir da teoria platónica da beleza. Ápesar de agora ter poucos ou nenhuns adeptos, o conceito de forma significante foi bastante influente nos primeiros anos deste século. A teoria do simbolismo expressivo de Langer pode ser vista como uma versão moderna da teoria da imitação, embora Langer talvez preferisse que não a entendêssemos assim. A sua concepção das artes como formas simbólicas tem sido uma teoria da arte bastante popular entre o grande público. Contudo, as suas perspectivas têm recebido críticas severas de muitos filósofos. A teoria expressionista imaginativa de Collingwood é uma versão sofisticada da teoria expressionista, que continua a ser uma tradição poderosa. A análise de Weitz do conceito de arte é uma tentativa de adaptar à teoria da arte algumas das perspectivas da filosofia de Wittgenstein.

Clive Bell: Uma Teoria da Beleza para o Século XX

O livro de Clive Bell, simplesmente intitulado *Art*,[1] que apareceu em 1914, adquiriu o estatuto de clássico moderno, a simplicidade e lucidez da sua argumentação granjearam-lhe um vasto público e, durante algum tempo, grande influência. O livro deu origem à expressão «forma significante», que em tempos chegou a circular bastante, havendo ainda quem a use. A teoria de Bell é, pois, adequada para iniciar uma discussão da filosofia da arte. Contudo, deve-se ter em mente que Bell torna as suas observações mais específicas ao afirmar que fala apenas da arte *visual*, sugerindo embora a dada altura que a sua teoria talvez seja válida para a música.

Em muitos aspectos, especialmente num pressuposto básico subjacente, a teoria de Bell assemelha-se à teoria de Platão, mas a influência mais directa sobre Bell foi a do filósofo inglês G. E. Moore, que era ele próprio, de certo modo, um platónico. Moore, ao trabalhar a sua teoria *ética*, desenvolveu o que tem sido chamado de «argumento da questão em aberto», que exerceu grande influência em ética.[2] Bell tentou adaptar a conclusão do argumento de Moore à estética. Moore examinou várias definições tradicionais de «bom», alegando em cada caso que o argumento da questão em aberto mostrava que as definições eram defeituosas. Considere-se, por exemplo, a definição hedonista, segundo a qual «bom» significa «prazer». Moore concorda que muitos prazeres são bons mas nega que «bom» tenha *o mesmo significado* que «prazer» pois afirma que faz sentido perguntar de um determinado prazer: «Será este prazer bom?» O ponto de vista de Moore é que se «bom» e «prazer» tivessem o mesmo significado, a pergunta seria tão disparatada como «Será que este solteiro é casado?» Quando ponderarmos cuidadosamente na questão de saber se um dado prazer é bom, tornar-se-á claro, defende Moore, que a questão não é disparatada. O facto de um determinado prazer ser ou não bom é simplesmente uma *questão em aberto*. Pode ver-se por este exemplo que Moore se preocupa com o *significado* dos termos ou conceitos éticos e presume que o critério de correcção para a definição desses conceitos morais é o entendimento intuitivo que temos deles.

Moore aplicou efectivamente esta análise a apenas algumas definições de «bom», mas pensava que comprometia *todas* as definições semelhantes, concluindo que não é possível definir «bom». Além disso, Moore conclui que «bom» designa uma qualidade simples, inanalisável, que não é natural, e que caracteriza algumas acções e estados de coisas. O alegado facto de o bem ser simples e insusceptível de análise significa que não pode ser decomposto e portanto não pode ser definido. Por contraste, o conceito grego de «homem» pode ser decomposto em *racionalidade* e *animalidade*, o que dá a definição: «Homem» significa «animal racional». Quando Moore afirma que o bem não é uma qualidade natural, quer dizer que não é uma qualidade empírica percebida pelos sentidos, como uma cor ou um timbre. A mente *intui* ao invés de ver, ouvir, e por aí em diante, que uma dada acção ou estado de coisas são bons. A noção que Moore tem da intuição é similar ao conceito que Platão tem do conhecimento das Formas não-empíricas. Também, como Platão, Moore faz uma pressuposição *essencialista* ao desenvolver a sua concepção de bem. Escreve: «Temos de descobrir o que é simultaneamente comum e peculiar a todos os juízos morais que não levantam dúvidas.»[3] A sua perspectiva é essencialista porque presume que os objectos de todos os juízos de bem se caracterizam por uma *única essência*, nomeadamente, a própria qualidade do bem. (Mais à frente neste capítulo, discutirei o ataque de Morris Weitz ao essencialismo na teoria da arte.)

As três componentes básicas da teoria de Bell são: 1) o seu ponto de partida fenomenológico, 2) a sua pressuposição metodológica e 3) a sua conclusão principal. A primeira componente é algo a que chama «a emoção estética» e a terceira é a «forma significante», que supostamente toda a obra de arte tem. A segunda componente é a pressuposição do essencialismo, que relaciona as outras duas componentes, permitindo derivar a forma significante a partir da emoção estética. Duas citações do primeiro capítulo do livro de Bell revelam a estrutura do seu argumento.

> O ponto de partida de todos os sistemas de estética tem de ser a experiência pessoal de uma emoção peculiar. Aos objectos que provocam esta emoção chamamos obras de arte. Todas as pessoas sensíveis concordam que há uma emoção peculiar suscitada pelas obras de arte [...] Esta emoção chama-se emoção estética.[4]

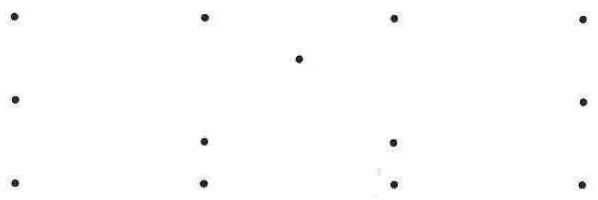
> [...] Se podermos descobrir alguma qualidade comum e peculiar a todos os objectos que provocam [a emoção estética], teremos resolvido o que entendo ser o problema central da estética. Teremos descoberto a qualidade essencial de uma obra de arte [...] Porquanto ou todas as obras de arte visual têm alguma qualidade em comum ou quando falamos em «obras de arte» não fazemos senão balbuciar [...] O que é esta qualidade? Apenas uma resposta parece possível – a forma significante.[5]

Bell começa por se voltar para o seu íntimo e afirma ser capaz de discernir uma emoção peculiarmente estética que não se pode confundir com as emoções comuns da vida como o medo, alegria, cólera, e coisas semelhantes. Volta-se então para o exterior e afirma a descoberta de que os objectos que provocam a emoção estética são obras de arte. Finalmente, procura descobrir o que é comum e exclusivo das obras de arte na medida em que provocam a emoção estética e afirma que essa característica é a forma significante.

Bell é frequentemente acusado de argumentar em círculos, isto é, de responder, quando lhe perguntam o que é a emoção estética, que se trata da emoção provocada pela forma significante e de responder, quando lhe perguntam o que é a forma significante, que se trata do objecto que provoca a emoção estética. Talvez o modo como se exprime o torne vulnerável a este ataque, mas Bell pretende claramente afirmar que é possível distinguir e isolar a emoção estética de todas as outras emoções e que esta pode servir de alicerce à sua filosofia da arte. A crítica mais persuasiva que se podia dirigir a Bell seria mostrar que não há emoção estética. Contudo, talvez seja impossível fazê-lo devido à forma como formula a sua afirmação. Se Jones afirmar ser incapaz de descobrir a emoção estética na sua experiência, Bell pode responder que Jones só pode ser insensível (ou não ter experiência suficiente), porque «Todas as

pessoas sensíveis concordam que há uma emoção peculiar [...] a emoção estética.» O problema é que se alguém for incapaz de descobrir a emoção estética na sua própria experiência, então instala-se forçosamente a incómoda suspeita de que essa pessoa não é suficientemente sensível e que portanto a sua experiência não fornece na verdade um contra-exemplo à teoria de Bell. A mera estatística tão-pouco ajuda; pode simplesmente haver uma grande quantidade de gente insensível. Talvez o melhor que podíamos fazer com um teste fosse verificar se as pessoas que, além de apreciar, conhecer e contactar frequentemente com obras de arte, têm uma sofisticação filosófica suficiente para compreender a questão, afirmam ter emoção estética. De momento, parece que tais pessoas não afirmam tal coisa e portanto parece que há uma boa razão para pensar que Bell está enganado ao acreditar que há uma emoção peculiarmente estética. Ainda assim, tal teste seria difícil de preparar e interpretar definitivamente e talvez seja inevitável ficarmos com algumas dúvidas.

Neste ponto, poderá parecer necessário discutir o pressuposto essencialista de Bell. Contudo, o essencialismo será examinado em detalhe mais à frente neste capítulo e é aqui omisso. Antes de iniciarmos uma discussão da forma significante, será útil caracterizar em geral o termo «forma». Por forma de uma obra de arte entende-se o conjunto total de relações que obtêm entre os seus elementos. (Manchas de cor homogéneas, por exemplo, são elementos de uma obra de arte.) Considere-se uma composição que tem como elementos treze pontos.



A forma da composição é o conjunto total de relações entre os treze pontos. Algumas destas relações desempenham um papel mais importante na composição do que outras: os dez pontos à volta

do limite exterior da composição tendem a formar entre si quatro segmentos de recta, definindo um rectângulo que encerra os três pontos do centro e estes pontos formam entre si três segmentos de recta que definem um triângulo. Note-se que embora na frase anterior se mencione todos os treze elementos da composição, nem todas as relações foram especificadas. Por exemplo, o segmento de recta resultante da relação entre os pontos do canto superior esquerdo e do vértice superior do triângulo não foi mencionado porque não é importante nesta composição. As relações que ganham alguma ou a maior importância numa composição são aquelas que designamos como a sua «organização», «estrutura» ou mesmo «forma». Este último uso de «forma» é claramente distinto do que temos vindo a discutir, mas as duas noções estão relacionadas.

Bell defendeu que todas as obras de arte têm de ter alguma qualidade em comum, mas qual?

> Apenas uma resposta parece possível — A forma significante. Em cada [uma das obras de arte], linhas e cores combinadas de um modo particular, certas formas e relações de formas, provocam as nossas emoções estéticas. A estas relações e combinações de linhas e cores, a estas formas esteticamente emocionantes, chamo «Forma Significante» e esta é a qualidade comum a todas as obras de arte visual.[6]

À primeira vista, parece que Bell apresenta uma perspectiva a que podemos chamar hutchesoniana, dada a sua semelhança com a perspectiva do filósofo setecentista. Hutcheson defendia que a uniformidade na diversidade (forma significante) despoletava o sentido da beleza (a emoção estética). Nesta leitura hutchesoniana, «forma significante» torna-se o nome de um determinado conjunto de relações, o que significa que há apenas duas componentes envolvidas na interpretação: um conjunto de relações e a emoção estética. Contudo, dada a grande influência de Moore sobre Bell e devido ao modo subtil como este exprime o seu ponto de vista, é possível que a teoria de Bell tenha uma interpretação intuicionista, que é um pouco mais complexa que a hutchesoniana. Na passa-

gem citada, Bell diz que a «forma significante» é o nome de determinados conjuntos de relações, mas também diz que a forma significante é uma *qualidade*. Os filósofos têm usado tradicionalmente os termos «relação» e «qualidade» para referir coisas distintas e contrastantes. Parece, portanto, haver duas versões possíveis da teoria de Bell: a hutchesoniana, para a qual «forma significante» é o nome de determinados conjuntos de relações, e a versão intuicionista, para a qual «forma significante» é o nome de uma *qualidade* que não é natural, que certos conjuntos de relações têm. A versão intuicionista envolve três componentes: 1) a emoção estética, 2) determinados conjuntos de relações e 3) a qualidade que não é natural, que determinados conjuntos de relações têm, e que é designada pela expressão «forma significante». Qual destas versões defendeu Bell? A propensão da maior parte dos seus comentários parece sancionar a interpretação hutchesoniana. Ainda assim, continua a falar na forma significante como uma qualidade. Mais à frente no seu livro, quando discute as transformações que a arte sofreu ao longo da história, afirma: «Portanto, ainda que a qualidade essencial – o significado – seja constante, há mudança constante na escolha das formas.»[7] Aqui «significado» ocorre isoladamente, não emparelhado com «forma», como nome de uma qualidade, e istó fornece alguns indícios à versão intuicionista de que a forma significante, ou o significado, é uma qualidade que não é natural, que *acompanha* algumas formas em certas ocasiões. Talvez, contudo, a melhor explicação para isto seja a de que Bell não tem a sofisticação filosófica suficiente para perceber todas as implicações dos seus comentários e vocabulário, muito do qual foi tomado de empréstimo a G. E. Moore, um dos mais penetrantes filósofos analíticos do século XX.

Bell acaba por não dar uma definição específica de «arte» ou «obra de arte», mas sugere claramente a seguinte formulação: uma obra de arte é um objecto que tem forma significante, sendo este o nome do que quer que suscite a emoção estética. Uma questão que surge imediatamente é a de saber se um objecto natural pode ter forma significante sendo por isso uma obra de arte. Bell comenta

que ocasionalmente há pessoas que «vêem na natureza o mesmo que vemos na arte»,[8] mas pensa que isto é extremamente raro. Com esta restrição em mente, talvez seja justo dizer que para Bell uma obra de arte é um *artefacto* com forma significante.

Mas agora a definição parece gerar um paradoxo. É evidente, pelo que diz Bell ao longo do seu livro, que nem todos os objectos a que vulgarmente se chama «obra de arte» são obras de arte em virtude desta definição. O paradoxo é que parece haver obras de arte que não são obras de arte. Contudo, o paradoxo é resolvido quando nos lembramos de que «obra de arte» tem pelo menos dois sentidos. Há o sentido classificativo, de acordo com o qual todas as pinturas, estátuas, vasos, edifícios, e coisas semelhantes, são obras de arte; mas é óbvio que Bell não se ocupa deste sentido. Há também o sentido valorativo, de acordo com o qual a expressão «obra de arte» é usada para enaltecer artefactos e por vezes até mesmo objectos naturais. A definição de Bell tem de ser vista como uma tentativa de captar a ideia deste segundo sentido de «obra de arte» e esta é a razão pela qual no título da presente secção chamamos à sua teoria uma teoria da beleza. A beleza em qualquer dos seus sentidos tradicionais — como nome de algumas características empíricas ou como Forma Platónica da Beleza — traz consigo um aspecto valorativo. Dizer de algo que é belo é enaltecê-lo.

Será a definição de Bell adequada? Uma vez que se baseia na noção de emoção estética, a definição herda todas as obscuridades envolvidas nessa noção escorregadia. Além disso, parece plausível exigir que uma teoria adequada da arte forneça explicações de todos os sentidos básicos de «obra de arte» e a teoria de Bell não dá de todo em todo conta do sentido classificativo. Os dois sentidos de «obra de arte» serão tratados mais extensamente nos Capítulos 7 e 8.

Nenhuma discussão da perspectiva de Bell devia omitir, no mínimo, a sua famosa conclusão respeitante ao valor da representação na arte visual. Pelo que foi dito até agora devia ser claro que Bell pensava que as relações formais no interior das obras de arte visual são a fonte de grande valor e tem seguramente razão neste aspecto. Contudo, Bell retirou uma conclusão muito mais forte que

esta, nomeadamente, que a representação nas artes visuais não tem qualquer valor estético e é amiúde um desvalor. Bell diz:

> Ninguém imagine que a representação é má em si; uma forma realista pode ser tão significante, no seu papel como parte da composição, como uma forma abstracta. Mas se uma forma representativa tem valor, é enquanto forma e não como representação. O elemento representativo numa obra de arte pode ser ou não nocivo mas é sempre irrelevante.[9]

Como Bell dá claramente a entender noutros sítios, a sua afirmação é que a representação é irrelevante para o valor estético, embora admita prontamente que a representação pode ter um valor que não é de tipo estético. A sua justificação para distinguir entre dois tipos de valor baseia-se na noção de emoção estética. Bell pensa que apenas as relações formais podem suscitar a emoção estética e que a representação não o pode fazer. As representações podem figurar, sugerir e evocar emoções correntes da vida como o medo, alegria, e por aí em diante, mas nunca a emoção estética.

Por muito vaga e duvidosa que pareça a justificação teórica de Bell para negar a importância da representação, a sua conclusão desempenhou um papel importante na crítica da arte e na formação do gosto do período que se seguiu à publicação do seu livro, *Art*. A teoria da arte de Bell serviu de base ao ataque crítico à arte sentimental e ilustrativa que, com efeito, dominava o gosto inglês da época. A arte representativa popular descurava em grande medida os aspectos formais da pintura e Bell e outros procuraram mudar a opinião das pessoas a respeito dessa arte. Bell foi um dos responsáveis por apresentar ao público inglês as pinturas de Cézanne e de outros pós-impressionistas franceses da época. Uma teoria duvidosa da arte foi assim parcialmente responsável por um importante desenvolvimento na história da arte e do gosto.

Susanne Langer: Uma Teoria da Arte como Imitação para o Século XX

Entre 1948 e 1957, Susanne Langer apresentou a sua filosofia da arte numa série de livros, *Philosophy in a New Key*,[10] *Feeling and Form*,[11] *Problems of Art*.[12] Embora apresente a sua teoria como a perspectiva de que a arte é um *simbolismo expressivo*, descrevê-la desse modo pode induzir em erro e um exame detalhado mostra tratar-se de uma versão da teoria da imitação, adaptada para acomodar a emoção e o sentimento. Em poucas palavras, a teoria da arte de Langer consiste numa definição da arte e numa tese sobre o modo como a arte funciona. A teoria assenta em sete noções técnicas básicas que se relacionam entre si de modo diverso: símbolo, abstracção, expressividade, sentimento, forma, ilusão, imagem virtual. Os primeiros cinco estão envolvidos na definição e os últimos dois (na verdade são um) na tese sobre a função da arte.

Langer está convencida de que a «arte é essencialmente una», o que significa que considera possível definir a arte em termos de condições necessárias e suficientes. A definição de Langer é: «A arte é a criação de formas que simbolizam o sentimento humano.»[13] Entre as cinco noções técnicas, as duas que não aparecem explicitamente nesta definição são a abstracção e a expressividade, mas estão implícitas na sua noção de símbolo. Um símbolo exprime sentimentos humanos através da abstracção. Isto parece querer dizer que uma obra de arte é por definição um símbolo *icónico* do sentimento humano, embora Langer não use explicitamente as palavras «icónico» ou «símbolo icónico». Um símbolo icónico é um símbolo que se assemelha de algum modo àquilo que representa; por exemplo, um sinal rodoviário com duas linhas cruzadas é um símbolo icónico porque é semelhante ao cruzamento que representa. Na sua maioria, os símbolos não são icónicos. Devemos esclarecer desde o início que Langer distingue explicitamente a arte como símbolo — aquilo a que chama o «símbolo artístico» — dos símbolos na arte.[14] Os símbolos na arte são elementos das obras de arte, como representações de auréolas, cordeiros, e por aí em diante, que simbolizam qualidades como a santidade e o amor. Para

Langer, um símbolo artístico é a obra de arte como um todo e esta pode ou não conter símbolos do tipo símbolo-na-arte.

Cada uma das artes simboliza à sua maneira o «sentimento humano». «A música é um análogo tonal da vida emotiva.»[15] «Como a *cena* é a abstracção básica da arte pictórica e o *volume cinético* a da escultura, a da arquitectura é o domínio *étnico*.»[16] Há afirmações semelhantes acerca dos outros géneros de arte. Presumivelmente, entende-se que a música simboliza os sentimentos emocionais, a arte pictórica simboliza diversos tipos de cena, e por aí em diante. Aqui, a teoria é vaga. Por exemplo, em que sentido é que a *cena* envolve necessariamente o sentimento humano? A definição de Langer levanta duas questões básicas: 1) a arte é um símbolo? 2) O sentimento humano é sempre o tema da arte?

O que quer Langer dizer com «símbolo»? «Um símbolo», nas suas palavras, «é qualquer dispositivo que nos permite fazer uma abstracção.»[17] Mas o que quer então dizer «abstracção»? Uma forma é abstracta quando é *abstraída* ou «removida» do seu contexto habitual.[18] Assim, uma forma torna-se um símbolo ao ser abstraída do seu contexto habitual; pelo menos parece ser isto o que se pretende dizer no caso do símbolo artístico. O desenho de uma mulher seria uma abstracção porque a forma do desenho é menor do que a forma do contexto total da mulher que serviu de modelo. Este desenho seria, no sentido de Langer, um símbolo, e uma vez que toda a obra de arte é, neste sentido, como o desenho, toda a obra de arte é, portanto, um símbolo artístico. A propósito, este exemplo não deve ser tomado como indicativo de que toda a obra de arte tem de ter por modelo algo efectivamente existente.

Ainda que a representação (a descrição dos objectos no espaço) pareça justificar a sua definição de símbolo, acontece que Langer não está interessada na representação. Como afirma, edifícios, vasos e melodias não são representativos e a sua teoria exige que todas as obras de arte tenham alguma característica única em comum.

> As obras representativas, se forem boa arte, são-no pela mesma razão que as obras que não são representativas. Têm mais de uma função simbólica – a representação [...] e também a expressão artística, que é a apresentação de ideias de sentimentos.[19]

Todas as obras de arte são então também símbolos artísticos neste segundo sentido. Todas as obras abstraem e portanto simbolizam o sentimento humano, mas o sentimento não é simbolizado através da representação. É extremamente difícil compreender Langer neste ponto, mas presumivelmente todas as obras se assemelham à forma do sentimento humano embora não ao ponto de a semelhança constituir representação. Uma obra de arte simboliza neste sentido de «expressão artística» quando

> Formula a aparência do sentimento, da experiência objectiva, do carácter da chamada «vida interior», o qual [...] o uso normal das palavras [...] é particularmente incapaz de articular e ao qual, portanto, apenas nos podemos referir de um modo geral e bastante superficial.[20]

O uso que Langer faz do termo «símbolo» tem sido fortemente criticado por uma série de filósofos.[21] O cerne da crítica é que, por definição, um símbolo é algo que significa outra coisa em virtude de uma convenção, tácita ou explícita, e que a noção que Langer tem de símbolo artístico não possui o exigido aspecto convencional. Lembremo-nos de que o símbolo artístico é a obra como um todo e que cada obra é um símbolo artístico único. Assim, temos o paradoxo de um símbolo ímpar, singular. Compare-se um símbolo artístico com um símbolo na arte, digamos, uma auréola. A auréola é uma entidade altamente convencionada e tem aparecido repetidamente em toda uma vasta tradição. A característica do símbolo artístico de Langer que supostamente possibilita a sua função simbólica é a iconicidade relativamente aos sentimentos humanos. Contudo, a natureza icónica sem convenção não é suficiente para transformar algo num símbolo; se fosse, quase tudo seria um símbolo de alguma coisa, uma vez que tudo é, até certo ponto, icónico relativamente a outra coisa. Por exemplo, uma mesa assemelha-se a outra mesa, mas não concluiríamos a partir daí que uma das mesas

simboliza a outra. Até os símbolos icónicos são estabelecidos por convenção — o sinal rodoviário de cruzamento, por exemplo. É portanto difícil ver como pode uma obra de arte no seu todo ser simbólica, uma vez que lhe falta o necessário aspecto convencional.

Sentindo o peso de tal crítica, Langer admitiu que uma obra de arte não é um «símbolo genuíno» e afirmou que daí em diante usaria o termo «forma expressiva» em vez de «símbolo artístico». Contudo, mesmo no ensaio onde aceita a crítica, Langer continua a usar «símbolo artístico» como equivalente de «forma expressiva». E, a talhe de foice, acrescenta: «No entanto, a função daquilo a que chamei "o símbolo artístico" [...] *parece-se* mais com uma função simbólica que com outra coisa qualquer.»[22] Por que motivo Langer se agarra tanto à noção de simbolismo? Porque esta não é apenas a ideia central da sua filosofia da arte; é a única coisa que lhe dá originalidade e sentido. As noções semânticas, como «símbolo», têm ocupado um lugar muito importante em filosofia e mostrar que estas ideias se aplicam à definição de «obra de arte» seria um importante contributo filosófico.

Sem a noção de símbolo, a teoria de Langer acaba por ser apenas uma versão da teoria da arte como imitação. As obras de arte, de um modo não muito claro, são icónicas ou imitativas relativamente aos sentimentos humanos. Note-se que se trata de uma teoria da imitação com um leque restrito de objectos. Na teoria da imitação, a representação de uma mulher numa pintura seria considerada uma imitação, mas na perspectiva de Langer, apenas o sentimento humano é o objecto universal da arte. Mesmo o que em geral se pressupõe ser a característica mais original desta teoria — nomeadamente, a asserção de que a música simboliza (imita) o sentimento humano — foi em parte antecipada por Aristóteles, que afirmava que a música de flauta, lira e órgão, é imitação.

Chegamos agora ao segundo aspecto da definição que Langer dá de arte, a afirmação de que toda a arte tem como objecto o sentimento ou, nas suas palavras, que a arte «formula a aparência do sentimento.» É verdade que toda a arte faz isto? A grande dificuldade em avaliar a afirmação é a sua vagueza. Parece realmente haver casos

em que a arte é ícone do sentimento. Beardsley sugere que o *Bolero* de Ravel pode ser um ícone de um ou outro processo psicológico[23] e que alguma música exprime nostalgia, tristeza, e por aí em diante. Mas será verdade que toda a música é icónica? E um quadro de Mondrian, é ícone de que sentimento humano? É difícil dizer mais sobre este assunto e o leitor pode simplesmente fazer uma avaliação pessoal acerca da afirmação de que a arte é a aparência do sentimento.

A tese de Langer sobre o modo como a arte funciona é a de que a arte é uma *ilusão*. Ou para usar outro dos seus termos técnicos, toda a obra de arte é uma *imagem virtual*. Embora não o possamos afirmar com toda a certeza, «ilusão» e «imagem virtual» parecem ter essencialmente o mesmo significado na sua teoria. Ao discutir a arte pictórica, Langer explica um em termos do outro.

> Este espaço puramente visual é uma ilusão, pois as nossas experiências sensíveis não são concordantes quanto a tal espaço [...] Como o espaço «por detrás» da superfície de um espelho, é o que os físicos chamam «espaço virtual» — uma imagem intangível.[24]

«As nossas experiências sensíveis não são concordantes» significa que há uma aparência dos objectos no espaço mas que não os podemos tocar ou sentir. Talvez se possa também dizer que só em casos raros de arte pictórica a aparência dos objectos no espaço é manifestamente distinta da que ocorre na experiência habitual. Chamar «ilusão» ou «imagem virtual» a uma obra de arte estabelece que de algum modo é diferente dos objectos que encontramos na nossa experiência habitual: uma pintura e o seu espaço não são o mesmo que uma janela e a vista que nos proporciona; um homicídio encenado não é o mesmo que um homicídio real; e por aí em diante. Ninguém pode objectar a esta observação obviamente verdadeira.

Contudo, se a afirmação de Langer não é discutível, já o termo «ilusão» é vulnerável à crítica por ser enganador. Sugere que a arte ilude ou engana as pessoas e embora em raras ocasiões elas se deixem iludir, tal situação não é a norma. Langer reconhece o problema e esclarece que a sua afirmação não é a de que a arte ilude

as pessoas. Ainda assim, é perverso usar o termo, dado que o seu sentido vulgar envolve o logro, como revela a sua definição no dicionário: «1. Uma imagem irreal ou enganadora [...] 2. O estado ou facto de se ser enganado [...] 3. Uma percepção que não comunica a verdadeira natureza do objecto percepcionado.»[25] Langer serviu-se de um termo com um sentido estabelecido, alterou-o e converteu-o num termo técnico. Não é surpreendente que os seus leitores tenham ficado confusos. Há outros termos que usa em conexão com este — «símile» e «imagem virtual» — que transmitem melhor o que pretende dizer. Chamar «espaço virtual» ou «símile de espaço» ao espaço de uma pintura dá a entender que não se trata de um espaço real mas não sugere a ocorrência de logro.

Quão importante é a afirmação de que a arte cria uma ilusão? Ninguém acredita que pode fazer passar a mão através de uma pintura como através de uma janela ou que o gesto executado por um bailarino se dá no mesmo contexto que o gesto do porteiro que indica o lugar ao espectador. Insistir neste ponto parece algo bizarro. Esta insistência deve-se talvez à tradição em estética segundo a qual os espectadores estão sempre, ou pelos menos ocasionalmente, sujeitos ao perigo de confundir a arte com a realidade — assassínios encenados com assassínios reais, por exemplo. Como sublinhei no Capítulo 3, a teoria da ilusão de Langer é semelhante à teoria da distância psíquica. Contudo, não só o discurso sobre a ilusão não é realmente informativo como é também um pouco perigoso. Pois como o caso de *Peter Pan* deixou claro, falar da arte como de uma ilusão sugere que há uma ilusão passível ser quebrada e que, portanto, se deve impor certas restrições às técnicas artísticas.

Por fim, a perspectiva da arte de Langer ilustra outra dificuldade comum — a confusão entre a definição da arte e uma declaração sobre aquilo que torna boa a arte. Isto torna-se evidente quando Langer procura justificar a designação da arte como símbolo. Diz que a arte pode ser designada como um símbolo porque preenche uma certa função, nomeadamente, formula a aparência do sentimento e «esta é uma função que toda a boa obra de arte desempenha.»[26] Este comentário sobre a boa arte é inútil, porque se

a teoria de Langer é correcta, *toda* a arte — boa ou má — formula a aparência do sentimento. A questão principal é a de que a concepção da arte tem de ser independente do critério da boa arte, de contrário seríamos incapazes de falar em má arte, o que fazemos frequentemente. Langer obscurece esta distinção.

R. G. Collingwood: Uma Teoria Expressionista da Arte para o Século XX

Em 1938, R. G. Collingwood, em *The Principles of Art*,[27] desenvolve uma influente e abrangente teoria expressionista da arte. Collingwood procura determinar sistematicamente e com grande fôlego filosófico a perspectiva largamente aceite de que há uma conexão essencial entre a arte e a expressão da emoção. O seu livro é um argumento persistente e complexo a favor da conclusão de que *a arte é expressão imaginativa*.

A base da teoria da arte de Collingwood é a sua análise do conceito de ofício, na qual argumenta que arte e ofício são completamente distintos. Aquilo a que chama «a teoria técnica da arte», que, segundo afirma, começa com Platão e persiste até aos nossos dias, defende que arte e ofício são espécies que pertencem ao mesmo género. Collingwood nega que a arte e o ofício partilhem uma característica essencial comum e combate a teoria técnica da arte sob qualquer forma em que se apresente. A *relação entre os meios e os fins* é para Collingwood a característica central do ofício o que se segue resume a sua concepção do mesmo: o ofício é uma actividade na qual uma matéria-prima é transformada através de uma perícia, susceptível de ser aprendida, num produto previamente concebido. Um artefacto é o produto deste género de actividade. A sapataria é um bom exemplo de ofício; a perícia do sapateiro e o couro são os *meios* para produzir um fim identificável e previamente concebido (sapatos).

Collingwood admite que arte e ofício se possam sobrepor de maneira a que o mesmo objecto seja simultaneamente um artefacto e uma obra de arte, sob pontos de vista diferentes. Deixa também claro que um artista tem de dominar certos ofícios, como uma condição para comunicar a sua arte: um pintor tem de saber manusear

tintas e um poeta palavras para que a sua arte (que é expressão) se possa tornar pública. Contudo, dominar tais ofícios não transforma alguém num artista e é um erro para quem defende a teoria técnica da arte, segundo Collingwood, não reconhecer isto. Qual é a base para a afirmação de Collingwood de que a arte (o que chama «arte em sentido próprio») e o ofício são completamente diferentes? Collingwood pensa estar apenas a tornar explícito o modo como realmente se usa a palavra «arte». O método de Collingwood em 1938 antecipa o método da «linguagem corrente», que mais tarde se tornou popular numa ala da filosofia analítica. Collingwood defende que «arte» tem comummente vários significados na língua comum e que ao descrever a «arte em sentido próprio», distinguindo-a da «arte em sentido impróprio», todos os utentes da língua vão reconhecer que esta descrição assinala um determinado uso de «arte». Collingwood presume também que este é o uso subjacente a qualquer discussão séria sobre arte. A sua teoria da arte é, como diz, meramente uma tentativa de nos dizer o que já sabemos — porque faz parte dos nossos hábitos linguísticos. Podemos não ser capazes de formular explicitamente o que sabemos, neste sentido, e o objectivo de Collingwood é ajudar-nos a fazê-lo. Não fornece argumentos em defesa da sua perspectiva de que a arte em sentido próprio e o ofício são completamente distintos; presume que a distinção é correcta e que tudo o que tem a fazer é descrevê-la e os leitores reconhecerão a sua justeza. É possível, contudo, pensar na descrição como um tipo de argumento. Os argumentos que dá são subsequentes à distinção entre arte e ofício e pressupõem essa distinção.

A primeira tentativa de Collingwood de dar uma descrição precisa da arte em sentido próprio envolve tentar mostrar que muitas das coisas a que chamamos «arte» *não* são arte em sentido próprio. Os dois tipos de arte em sentido impróprio que discute são a «arte de entretenimento» e a «arte mágica». Collingwood caracteriza a arte de entretenimento do seguinte modo:

> Se um artefacto é concebido para estimular uma certa emoção e se esta emoção não tem o propósito de ser levada para as ocupações da vida quotidiana mas de ser fruida como algo com valor em si, a função do artefacto é a de divertir e entreter.[28]

Collingwood pensa que «a maior parte do que em geral é denominado arte hoje em dia não é arte de todo em todo, mas entretenimento.»[29] Ao preparar terreno para a sua discussão da arte mágica, Collingwood, apoiando-se em estudos antropológicos, apresenta uma análise original do conceito de magia, cujo valor não se limita de modo algum à teoria da arte. Não sendo o único tipo de arte mágica, supõe-se que a arte religiosa é um bom exemplo da mesma.

> Obviamente a sua função [da arte religiosa] é evocar e constantemente reevocar certas emoções que serão levadas para as actividades quotidianas. Ao chamar-lhe mágica não estou a negar o seu direito ao título de religiosa.[30]

Os monumentos patrióticos são também bons exemplos de arte mágica; evocam emoções úteis à vida quotidiana. Collingwood tem o cuidado de assinalar que a arte de entretenimento não é necessariamente má se usada com parcimónia e se não for confundida com a arte em sentido próprio. Também assinala que a arte mágica tem um papel importante a desempenhar, já que faz parte do ritual importante para a vida social organizada.

A arte de entretenimento e a arte mágica têm em comum o facto de que ambas se destinam a *evocar* emoções. Diferem no papel desempenhado pelas emoções evocadas. As emoções evocadas pela arte mágica entretecem-se com o resto da vida e agem como motivos para as nossas acções quotidianas; por exemplo, as emoções patrióticas incitam à defesa do país. As emoções evocadas por entretenimento «destinam-se a ser ligadas à terra [fixadas] em vez de transbordar para as situações representadas.»[31] As situações representadas pela arte de entretenimento são «faz-de-conta» e «irreais» e as emoções evocadas dissipam-se. Collingwood associa a noção aristotélica de catarse com a arte de entretenimento e não com a arte em sentido próprio. Argumenta que o entretenimento e a magia não

são arte em sentido próprio porque são formas de ofício; toma-se por garantido que a arte em sentido próprio e o ofício são distintos. O entretenimento e a magia são ofícios porque se destinam a evocar emoções específicas que o produtor do artefacto concebe de antemão. Collingwood pensa nas emoções evocadas como produtos do mesmo modo que os sapatos são o produto do ofício da sapataria. O animador, o ilusionista e o sapateiro têm todos em mente um produto que querem produzir e cada um dispõe de uma técnica para o fazer.

Tendo analisado o entretenimento e a magia em termos de emoções evocadas, Collingwood presume sem argumentação que há uma conexão necessária entre a arte em sentido próprio e a emoção, embora não se trate de evocar. (A sua pressuposição explica-se talvez pelo facto de que E. F. Carritt, um bem conhecido expressionista, foi tutor de Collingwood em Oxford. Collingwood pode estar, apesar de toda a sua subtileza, a perpetuar acriticamente uma tradição que aprendeu na escola. A teoria de Collingwood é também fortemente influenciada pelo filósofo italiano Croce.) A conexão entre a arte e a emoção parece tão óbvia a Collingwood que se limita a afirmá-la.

> A arte tem algo a ver com a emoção; o efeito da primeira na segunda assemelha-se ao estimular, mas não é estimular.[32]
>
> Uma vez que o artista em sentido próprio tem algo a fazer com a emoção e o que faz não é estimulá-la, o que faz?[33]

A sua resposta é que a arte *exprime* a emoção em vez de a evocar. O argumento de Collingwood pode ser reconstruído da seguinte maneira:

1.	A arte tem algo a ver com a emoção.	Suposição
2.	A arte tem de evocar a emoção ou exprimi-la; só há duas possibilidades.	De 1 mais uma suposição sobre possibilidades

3.	A arte não é ofício.	Anteriormente provado
4.	A arte não pode estimular a emoção porque se o fizesse seria ofício.	De 2 e 3
5.	A arte é a expressão da emoção.	De 2 e 4

O argumento depende claramente de suposições e examinarei mais tarde a sua aceitabilidade. A próxima tarefa será ver o que Collingwood quer dizer com «exprime a emoção».

É importante saber o que Collingwood entende por «exprime a emoção» porque nesta fase ele pensa ter provado que a arte é idêntica à expressão emocional e que, portanto, uma descrição adequada da expressão emocional seria também uma teoria adequada da arte. A emoção pode exprimir-se numa diversidade de formas — por exemplo, através do discurso ou de gestos. Contudo, nem todo o movimento corporal envolvido na emoção é uma expressão dessa emoção. Uma pessoa pode exprimir a sua ira dizendo: «És um homem mau». Contudo, se alguém diz «Estou zangado», não está a exprimir a sua ira mas a descrevê-la. É ainda mais importante para Collingwood não confundir *revelar* a emoção com a sua expressão. É preciso cuidado aqui, porque por vezes dizemos, por exemplo, que as distorções do rosto exprimem a dor e que ficar pálido e balbuciar exprimem o medo. Estes fenómenos corporais diferem significativamente de outras actividades que se diz serem expressões e Collingwood assinala as diferenças dizendo que estas são formas de *revelar* as emoções. Revelar emoções é uma reacção descontrolada e Collingwood supostamente pensa que não se pode identificar tais reacções com a arte. Os tipos de ocorrência que denominamos «expressões» e que Collingwood quer identificar com a arte são aquelas que estão «sob o nosso controlo e são por nós concebidas, na consciência de as controlarmos, como meio de exprimir estas emoções.»[34] As diferenças importantes entre revelar e exprimir a emoção são o *controlo* e a *consciência do controlo*: a dis-

torção do rosto durante a dor não é controlada, nem é necessário estar-se ciente de que se tem o rosto distorcido. O mesmo se pode dizer de balbuciar, ficar pálido, e por aí em diante. Mais à frente no seu livro, Collingwood afirma que revelar emoções é uma forma primitiva de expressão e designa-as de «expressões psíquicas»,[35] mas isto é para as distinguir do que poderíamos chamar «expressão em sentido próprio». A expressão da emoção conscientemente controlada é, afirma Collingwood, a *linguagem* — linguagem num sentido amplo que «inclui qualquer actividade de qualquer órgão que seja expressiva do mesmo modo que o discurso.»[36] «A arte tem de ser linguagem.»[37] Collingwood conclui que «expressão da emoção», «arte em sentido próprio» e «linguagem» têm o mesmo referente: expressão = arte = linguagem.

Isto talvez esteja implícito no que já foi dito, mas há uma característica na concepção que Collingwood tem de expressão emocional que precisa de ser completamente explicitada por ter consequências tão vastas para a sua concepção da arte. Collingwood explica o seu ponto de vista nesta passagem frequentemente citada, onde descreve o que acontece quando alguém exprime emoção.

> A princípio, tem consciência de ter uma emoção, mas não do que esta emoção é. Tudo aquilo de que tem consciência é uma perturbação ou excitação, que sente ocorrer em si mas cuja natureza ignora. Enquanto permanece neste estado, tudo o que pode dizer sobre a sua emoção é: «Sinto [...] Não sei o que sinto.» Liberta-se desta condição indefesa e oprimida ao fazer algo a que chamamos exprimir-se [...] exprime-se ao falar [...] a emoção exprimida é uma emoção de cuja natureza a pessoa que a sente já tem consciência.[38]

Esta passagem deixa claro que a expressão emocional envolve o conhecimento explícito, por parte de quem se exprime, da emoção *específica* que é exprimida. Quando Collingwood fala de emoção específica, não se refere simplesmente ao medo, raiva, e por aí em diante. Segue-se desta análise da expressão emocional que não é possível saber antecipadamente que uma emoção específica será exprimida ou que emoção, a haver alguma, será exprimida. Não se pode conhecer a natureza de uma emoção exprimida antes de ser exprimida. Uma vez que a arte é identificada com a expressão da emoção, isto significa que um artista não pode saber antecipadamente o que irá criar. Collingwood insiste neste ponto com bastante vigor. Não quer simplesmente dizer que um artista não pode saber ao mínimo detalhe o que irá fazer. «Nenhum artista [...] pode determinar-se a escrever uma comédia, uma tragédia, uma elegia ou algo semelhante. Na medida em que for um artista em sentido próprio, há tanta probabilidade de escrever uma destas como qualquer outra.»[39] Collingwood não está simplesmente a alegar o óbvio, nomeadamente, que um artista pode começar a escrever, por exemplo, uma comédia e acabar com uma tragédia, pois afirma que um artista em sentido próprio tem «tanta probabilidade de escrever uma destas como qualquer outra». Os leitores podem partir do princípio que tem de haver muitos contra-exemplos a esta afirmação, mas Collingwood tenta neutralizar estes exemplos classificando-os como entretenimento ou arte mágica. Os artistas de entretenimento e os mágicos sabem de antemão o que querem produzir e dispõem dos meios para o fazer e é por isto que as suas obras não são arte mas ofício. Collingwood é bastante arrojado naquilo que classifica como ofício: a dada altura, sugere que as peças de Shakespeare não são arte, porque foram concebidas para agradar às plateias isabelinas (provocar-lhes emoções).[40]

Esta é uma conclusão chocante, pois a maioria das pessoas consideraria as peças de Shakespeare paradigmas de obras de arte. E há uma questão suplementar: como pode alguém que não o próprio artista saber que a sua obra exprime emoção? A resposta de Collingwood é que «sabemos que [o artista] exprime as suas emoções pelo facto de nos permitir exprimir as nossas.»[41] Esta resposta é suficiente em alguns casos, mas o que dizer dos casos em que, por exemplo, um poeta exprimiu efectivamente a sua emoção mas o leitor, por algum motivo, é incapaz de se aperceber deste facto? Em tais casos, o leitor não será capaz de dizer se a obra é ofício ou arte. A leitura que Collingwood faz de Shakespeare pode ser um caso

pertinente. Talvez as palavras de Shakespeare não «funcionem» com Collingwood e este tenha a partir daí concluído que elas tenham de ter sido concebidas para provocar emoção e que são ofício. Isto mostra que o critério de Collingwood para distinguir a arte em sentido próprio é difícil de aplicar.

Até agora, só discutimos o aspecto expressivo da teoria da arte de Collingwood, mas este pensa que a definição de arte também envolve outro aspecto — a imaginação. Para que algo seja arte, deve ser expressivo *e* imaginário.[42] O uso que Collingwood faz da imaginação foi recebido com muitas críticas severas. Alan Donagan, num tratamento que de resto é simpático à teoria da arte de Collingwood, afirma que este confunde dois sentidos distintos de «imaginar» e que daí retira uma falsa conclusão.[43] Os dois sentidos são o acto de formar imagens mentais e o acto de trazer algo à consciência ou à atenção. Collingwood tem razão quando conclui que uma obra de arte *pode* ser imaginária no primeiro sentido; por exemplo, um poeta pode criar um poema pronunciando certas palavras para consigo e o poema estaria apenas, para usar a expressão de Collingwood, «na sua cabeça». Conceda-se que Collingwood tem também razão ao pensar que *todas* as obras de arte são imaginárias no segundo sentido, nomeadamente, que resultam de se trazer algo à consciência. Trazer algo à consciência não requer de todo em todo que o objecto em causa esteja necessariamente apenas «na cabeça». Por exemplo, quando um artista pinta sobre uma tela, traz algo, por exemplo, a representação de uma mulher, à consciência, mas a representação é um objecto público e não está apenas na cabeça. O segundo sentido de «imaginar» parece idêntico ao que Collingwood entende por «exprimir», de modo que é redundante dizer que as obras de arte são expressivas *e* imaginárias no segundo sentido. Collingwood parece ter confundido ambos os sentidos de «imaginar» e retirado a conclusão de que *todas* as obras de arte são imaginárias no sentido de estar apenas «na cabeça». Consequentemente, nega que objectos públicos como estátuas, pinturas e coisas semelhantes, sejam obras de arte. Afirma que as únicas obras de arte verdadeiras são as imagens mentais que se formam na mente

do artista antes ou no momento em que este cria um objecto público ou as imagens mentais formadas na mente do espectador em resultado de ter tido experiência de um objecto público. Esta conclusão é especialmente estranha para um filósofo que se propõe seguir o uso corrente.

Há um conflito envolvido na afirmação de Collingwood de que a arte é idêntica à *expressão* da emoção e que a arte está apenas na mente. O problema é que a *expressão* que ocorre quando a emoção é exprimida é sempre um objecto público — um sorriso, um esgar, o agitar de um punho, uma exclamação, e coisas semelhantes. Isto é, a *expressão* da emoção nunca está apenas na mente.[44]

Collingwood tenta deduzir critérios da boa e má arte a partir da sua definição de arte. Começa a sua discussão da avaliação da arte com o comentário de que «A definição de qualquer tipo de objecto é também a definição de um bom objecto desse tipo.»[45] Mas isto seguramente não é verdadeiro. Considere-se uma definição de dicionário de «cabra» na qual conste: «Qualquer espécime de mamífero ruminante com chifres ocos, aparentado à ovelha, mas de constituição mais leve, com chifres recurvos invertidos, cauda curta e (normalmente) pêlo liso.»[46] Um animal pode satisfazer todos os critérios mencionados nesta definição e apesar de tudo ser um mau animal. Por exemplo, pode ter chifres recurvos invertidos mas estes podem ser muito curtos, ou pode ter uma doença crónica, e por aí em diante. Collingwood confunde a classificação de algo como um objecto de determinado tipo com a questão de saber se esse objecto é um bom espécime desse tipo. Se tivesse razão, todas as cabras seriam boas, todos os homens seriam bons e todas as obras de arte seriam boas. Contudo, falamos frequentemente em más obras de arte. Collingwood tenta dar conta disto dizendo que «Uma má obra de arte é uma actividade na qual o agente tenta exprimir uma dada emoção, mas não o consegue fazer.»[47] Por outras palavras, uma má obra de arte é algo que tentou ser uma obra de arte mas falhou. A dificuldade mais óbvia é o paradoxo de que uma má obra de arte acaba por não ser uma obra de arte! Seria razoável pensar que para

algo ser um mau espécime de uma certa categoria, teria de pertencer a essa categoria — um mau cavalo teria de ser em primeiro lugar um cavalo. Além disso, o esquema valorativo de Collingwood é tão simples que não pode dar conta de alguns casos de má arte. Por exemplo, pode escrever-se um poema que exprime efectivamente as emoções de quem o escreve, sem qualquer plano preconcebido para evocar emoção e pode contudo ser um mau poema.

É agora altura de examinar algumas das suposições e conclusões de Collingwood. Em primeiro lugar, não é de todo claro que a arte tenha *necessariamente* «algo a ver com a emoção.» Podemos pensar em muitas pinturas que não são objectivas e em peças musicais que não exprimem emoções (nem talvez coisa alguma). Se Collingwood procurasse responder a esta crítica dizendo que tais coisas não são obras de arte, ficaria na difícil posição de afirmar que as coisas a que correntemente chamamos obras de arte não são arte. Contudo, a resposta que Collingwood provavelmente procuraria dar à presente crítica é que toda a expressão envolve emoção. Isto torna-se patente quando Collingwood faz uma análise do discurso ou da fala.

> [...] É uma questão de facto que o discurso no qual se faz uma determinada tentativa de afirmar verdades retém um elemento de expressividade emocional. Nenhum escritor ou interlocutor sério pronuncia um pensamento a menos que pense que vale a pena fazê-lo.[48]

Presumivelmente, Collingwood pensa que o mesmo se aplica à pintura, escultura, e coisas semelhantes, bem como às artes literárias. Contudo, o conceito de emoção é aqui tão distendido que perde o sentido. Quando digo ao meu filho «Vai escovar os dentes», penso sempre que vale a pena dizê-lo, mas o comentário não exprime sempre emoção. Em algumas ocasiões, estou meramente a lembrá-lo e não há emoção envolvida; noutras ocasiões, quando oferece resistência, a emoção entra em jogo e normalmente exprime-se no mesmo comentário proferido em voz mais alta. É simplesmente falso que todos os comentários importantes exprimam

emoção e a tentativa de Collingwood de assegurar a presença da emoção apenas consegue esvaziar de conteúdo o conceito de emoção. O sentido desta crítica é que a expressão da emoção não é uma condição *necessária* da arte.

Outra dificuldade é que a definição de Collingwood classifica como obras de arte uma enorme quantidade de coisas às quais ninguém se sente minimamente inclinado a chamar obras de arte. Por exemplo, «Vai lavar os dentes», proferido de um modo que exprime emoção (exasperação) seria uma obra de arte, presumivelmente um poema, se o comentário não se destinasse a evocar emoção. A teoria é claramente demasiado abrangente. A teoria de Collingwood tem a curiosa qualidade de ser simultaneamente demasiado restrita e demasiado abrangente. Afirma que as peças de Shakespeare e muitas obras são entretenimento e não obras de arte e exclui muitas outras obras como mágicas. Qualquer teoria que exclua os próprios paradigmas da arte é demasiado restrita e portanto deficiente.

Uma das falhas na teoria de Collingwood é confundir dois sentidos distintos de «obra de arte», ambos sancionados pelo uso corrente — o sentido classificativo e o sentido valorativo. Ilustrei anteriormente o sentido valorativo com a observação «Este quadro é uma obra de arte.» Aqui a expressão «obra de arte» é usada para dizer que o sujeito da frase é bom ou talvez mesmo magnífico. A menos que a expressão seja usada valorativamente, é redundante porque a expressão «este quadro» estabelece que o objecto referido é uma obra de arte no sentido classificativo. O sentido classificativo é ilustrado por um comentário como «Isto é uma obra de arte», quando a frase é usada para dizer a alguém que uma composição é uma obra de arte e não apenas um produto da natureza, que uma pilha de metal é uma obra de arte e não sucata ou que um objecto desenterrado num campo arqueológico é uma obra de arte e não uma pedra. O sentido valorativo é provavelmente usado com maior frequência porque não há muitas ocasiões nas quais precisemos do sentido classificativo no discurso corrente. Contudo, mesmo que não usemos frequentemente o sentido classificativo no discurso, faz parte do nosso pensamento e desempenha um papel importante no modo como concebemos o

mundo envolvente. Uma forma de mostrar a existência e importância do sentido classificativo é reflectir no facto de dizermos com frequência que uma obra de arte é má; não poderíamos fazer isto se usássemos apenas o sentido valorativo. Uma teoria adequada da arte tem de distinguir entre estes dois sentidos do termo e dar conta de ambos de um modo coerente. No Capítulo 8 procuraremos fazer uma tal abordagem.

No final do seu livro, Collingwood discute o que para si é aparentemente um dos paradigmas da arte, «A Terra Devastada» de T. S. Eliot. Com o poema em mente, fala no papel do artista.

> O seu mister como artista é fazer-se ouvir, falar com franqueza. Mas o que profere não é, como a teoria individualista da arte nos faria pensar, os seus próprios segredos. Como porta-voz da sua comunidade, os segredos que deve proferir são os segredos da comunidade.[49]

Estes comentários finais revelam o motivo que subjaz à sua teoria — dar conta do que poderia ser melhor denominado como «arte séria». Collingwood chama-lhe «arte em sentido próprio». Se tivesse pensado antes na arte séria, arte de entretenimento e arte mágica como três aspectos da arte, teria começado melhor. Mesmo assim, haveria ainda muitas dificuldades na sua teoria. Collingwood está, contudo, a marcar uma posição forte do que a arte pode fazer — pode revelar segredos e ser expressiva — mas está errado ao pensar que toda a arte faz isto. Collingwood capta um importante aspecto da arte mas comete o erro de pensar que esse aspecto diz tudo sobre a arte. Em vez de uma teoria da arte, Collingwood tem uma teoria sobre um aspecto da arte.

Cada uma das três filosofias da arte discutidas até agora ofereceu uma definição da arte e em cada caso a definição foi especificada em termos de características que todas as obras da arte têm supostamente em comum: forma significante, formas simbólicas do sentimento humano e a expressão da emoção. A filosofia wittgensteiniana da arte que discutirei na próxima secção põe em causa a exigência tradicional de que as obras de arte tenham algo em

comum, uma *essência*, a qual, se descoberta, funcionará como a característica definidora da arte.

Morris Weitz: A Arte como Conceito Aberto

Já indiquei a influência que Wittgenstein exerceu no conceito de objecto estético, mas o livro que escreveu sobre o que veio a ficar conhecido como a noção de *conceito aberto* teve uma influência ainda maior na teoria da arte. Um conceito aberto é um conceito que não estipula condições necessárias para algo ser uma instância desse conceito. O exemplo frequentemente citado, de Wittgenstein, é o de *jogo*. Afirma que se tivermos em conta todo o leque de jogos, por exemplo, do futebol às paciências, não conseguiremos descobrir uma característica comum a todos os jogos e, portanto, que não há qualquer característica necessária para que algo seja um jogo. A perspectiva de Wittgenstein é que muitos conceitos, talvez mesmo a maioria deles, são *abertos* e que os filósofos se têm frequentemente enganado ao tentar especificar definições para conceitos em termos de condições necessárias e suficientes. Convém lembrar que Wittgenstein não dizia que os conceitos abertos têm algo de errado, mas simplesmente que alguns conceitos são abertos e que os filósofos deviam ter isso em conta ao desenvolver as suas teorias.

Em vários artigos do início da década de 50, os filósofos começaram a aplicar à filosofia da arte a perspectiva de Wittgenstein sobre conceitos. No mais conhecido e reeditado destes artigos, Morris Weitz argumentou que a *arte* é um conceito aberto.[50] Ao apresentar o seu argumento, Weitz distingue entre o conceito genérico de arte e os subconceitos da arte. O argumento de Weitz consiste em 1) um argumento destinado a mostrar que um subconceito da arte, o romance, é um conceito aberto e 2) a perspectiva de que todos os outros subconceitos da arte e o próprio conceito genérico de arte são também conceitos abertos. Weitz afirma que a consideração de uma questão como «É o *U.S.A.*, de Dos Passos, um romance?» mostrará que romance é um conceito aberto. *U.S.A.* tem certas características em comum com outros romances mas não tem uma sequência temporal regular e é intercalado com

notícias de jornal genuínas; claro que são precisamente estas novidades que levam algumas pessoas a questionar o facto de se tratar ou não de um romance. Weitz afirma que se olharmos para as obras que são inquestionavelmente denominadas «romances» encontraremos diferenças similares. Sugere que a classe dos romances é como a classe dos jogos, isto é, a classe dos jogos tal como Wittgenstein a concebe. Então generaliza:

> O que se aplica ao romance, creio, aplica-se a todos os subconceitos da arte: «tragédia», «comédia», «pintura», «ópera», etc., à própria «arte».[51]

De acordo com Weitz, os elementos de um subconceito da arte — por exemplo, a tragédia — podem não ter uma característica em comum. A tragédia A e a tragédia B podem ter características em comum, as tragédias B e C igualmente, e assim por diante, mas as tragédias A e Z podem não ter. A perspectiva de Weitz é que as tragédias têm «parecenças de família» entre si mas nenhuma característica comum. É obviamente possível, na sua perspectiva, que todos os elementos de um género artístico tenham uma característica comum *num dado momento*, mas defende ser inevitável surgir uma nova obra que se assemelhe a vários elementos do subconceito mas que não partilhe a característica comum. Weitz afirma que quando isto acontece a nova obra é tipicamente incluída no subconceito apesar da ausência da característica comum e que isto demonstra que o subconceito é um conceito aberto. Pensa que o mesmo se aplica ao conceito genérico de arte. Para mostrar até onde Weitz leva a sua tese, pode notar-se a sua afirmação de que «ser um artefacto» não é uma condição necessária para o sentido genérico de «arte». A sua justificação é a de que por vezes proferimos afirmações como «Este pedaço de madeira flutuante é uma adorável peça de escultura.» Weitz argumenta que se estamos dispostos a classificar um pedaço de madeira flutuante como escultura, isto é, como uma obra de arte, então o estatuto de artefacto não pode ser uma condição necessária da arte.

Além da sua tese sobre a natureza dos conceitos da arte, Weitz também afirma que se quisermos podemos fechar um conceito especificando uma ou várias condições necessárias e aderindo a elas. Contudo, avisa-nos que fazê-lo «é absurdo uma vez que compromete as próprias condições da criatividade nas artes.»[52]

Durante muito tempo a perspectiva de Weitz parecia incontestável. A sua relação com Wittgenstein dava-lhe grande prestígio e embora nem todos achassem o argumento persuasivo e alguns o atacassem, a conclusão parecia correcta a um grande número de filósofos.

No que se segue defende-se que o argumento de Weitz de que a «arte» não pode ser definida é imperfeito, embora se deixe em aberto a questão de saber se todos ou alguns subconceitos da arte como o romance, a tragédia, a cerâmica, a escultura, a pintura, etc., carecem das condições necessárias *à sua aplicação como subconceitos*. Por exemplo, pode não haver características comuns a todas as tragédias, que nos permitam distingui-las das comédias, peças satíricas, *happenings*, e coisas semelhantes *no interior do domínio da arte*, mas pode haver características que as obras de arte têm que as possam distinguir do que não é arte.

O primeiro obstáculo à definição da arte é a afirmação de Weitz de que ser um artefacto não é uma condição necessária para a arte. As pessoas, na sua maioria, pressupõem que há uma distinção nítida entre obras de arte e objectos naturais, mas Weitz argumentou que o facto de por vezes chamarmos obras de arte aos objectos naturais, como pedaços flutuantes de madeira, quebra a distinção. Segundo Weitz, há obras de arte que não são artefactos. Contudo, o seu argumento é inconclusivo porque não consegue dar conta dos dois sentidos de «obra de arte» — o valorativo e o classificativo. Há aqui uma certa ironia porque Weitz faz esta distinção no seu artigo mas não vê que compromete o seu próprio argumento. O sentido valorativo de «obra de arte» usa-se para dignificar um objecto — por exemplo, «Aquele pedaço de madeira flutuante é uma obra de arte» ou «Aquele quadro é uma obra de arte». Nestes exemplos, dizemos que o pedaço de madeira flutuante e o quadro têm quali-

dades dignas de nota e louvor. Em nenhum dos casos pretendemos dizer que o objecto que ocorre como sujeito da frase é uma obra de arte no sentido classificativo: falamos valorativamente acerca do pedaço de madeira flutuante e do quadro. Seria tolo entender «Este quadro é uma obra de arte» como uma afirmação classificativa; proferir em sentido corrente a expressão «Este quadro» é admitir tacitamente que o referente da expressão é uma obra de arte em sentido classificativo. (O sentido classificativo usa-se apenas para indicar que algo pertence a uma certa categoria de artefactos.) Raramente proferimos frases onde usemos o sentido classificativo por ser uma noção extremamente básica. Raramente nos encontramos em situações nas quais seja necessário levantar a questão de saber se um objecto é ou não uma obra de arte em sentido classificativo. Em geral, ninguém precisa de dizer, como forma de classificação, «Aquilo é uma obra de arte». Contudo, os desenvolvimentos artísticos como a escultura com ferro-velho e a *found art* podem ocasionalmente obrigar a tais observações. Por exemplo, em tempos estive numa sala do Museu de Arte Moderna na qual uma das obras consistia em 144 placas de metal de 30 cm^2 espalhadas pelo chão. Um homem entrou na sala e passou por cima da obra de arte, aparentemente sem reparar nela. Não o fiz, mas podia ter dito: «Sabe que está a passar por cima de uma obra de arte?» A ideia é que o sentido classificativo de «obra de arte» é um conceito básico que estrutura e guia o nosso pensamento sobre o mundo. Isto pode tornar-se mais claro quando ponderamos o que aconteceria se tentássemos compreender a frase «Aquele quadro é uma obra de arte» no sentido classificativo. Como foi já mencionado, a expressão «Aquele quadro» contém já a informação de que o objecto referido é uma obra de arte no sentido classificativo. Consequentemente, se a expressão «Aquele quadro» for substituída na frase pelo equivalente aproximado «Aquela obra de arte que foi criada espalhando tinta numa superfície como uma tela», a frase daí resultante seria «Aquela obra de arte que foi criada espalhando tinta numa superfície como uma tela é uma obra de arte.» Assim, se tentarmos compreender esta frase tomando a última ocorrência de «obra de

arte» no sentido classificativo, toda a frase se torna redundante. Contudo, dificilmente diríamos «Aquele quadro é uma obra de arte» com o intuito de proferir uma redundância, isto é, apenas para dizer que uma obra de arte no sentido classificativo é uma obra de arte no sentido classificativo. É claro que aquilo que em geral se pretenderia dizer com uma frase semelhante acerca de um quadro é que uma determinada obra de arte no sentido classificativo é uma obra de arte no sentido valorativo. Podíamos analisar de igual modo a frase acerca do pedaço de madeira flutuante, excepto se tentássemos compreender «Aquele pedaço de madeira flutuante é uma obra de arte» interpretando «obra de arte» no sentido classificativo, ficaríamos com uma contradição e não com uma redundância. Esta frase é, contudo, fácil de compreender se interpretarmos «obra de arte» no sentido valorativo.

A conclusão de Weitz de que *ser um artefacto* não é uma condição necessária para ser uma obra de arte assenta numa confusão. O seu argumento apenas mostra que não é necessário um objecto ser um artefacto para ser denominado (muito correctamente) uma obra de arte, quando esta expressão é entendida no sentido valorativo. Não é de todo surpreendente, por sinal, que os membros da classe de objectos que julgamos dignos de nota e louvor não partilhem uma característica comum a todos. Tal classe seria naturalmente vasta e diversificada. Uma vez compreendida a importância dos *dois* sentidos de «obra de arte» e que o argumento de Weitz é enganador, temos a liberdade de reflectir com clareza na nossa compreensão do sentido classificativo. E seguramente que, quando o fazemos, apercebemo-nos que *parte* do que queremos dizer quando pensamos ou afirmamos que algo é uma obra de arte (não para o dignificar) é que isso é um artefacto.

A análise de Weitz do conceito de arte tem muitas outras dificuldades. A abordagem de Weitz dá a impressão de que a semelhança entre um objecto e uma obra de arte previamente estabelecida é a única maneira de esse objecto se tornar uma obra de arte. Se, contudo, esta fosse a única forma de algo se tornar uma obra de arte, seria necessário uma regressão infinita de obras de arte asse-

melhando-se a obras de arte previamente estabelecidas. Não poderia haver uma primeira obra de arte porque toda a obra de arte teria como requisito uma obra previamente estabelecida à qual se assemelhasse e, consequentemente, não poderia haver obras de arte. É preciso outra forma de os objectos se tornarem obras de arte para impedir a regressão e parece plausível pensar que esta teria de consistir em algo tornar-se arte ao ser de algum modo produzido, isto é, na criação de um *artefacto*. Assim, precisamos daquilo a que podemos chamar arte «artefactual» para impedir a regressão. Além disso, a arte artefactual tem um tipo de prioridade no sentido de que as «parecenças de família» de Weitz requerem a existência prévia de arte artefactual.

A perspectiva de Weitz enfrenta outra dificuldade. Quando os filósofos tradicionais da arte teorizaram sobre a arte, sempre se interessaram por uma classe particular de artefactos humanos, de modo que a artefactualidade é uma condição necessária da arte constitutiva do conceito — constitutiva, dado o seu interesse particular. O interesse principal desses filósofos sempre foi o de ver que outras características têm em comum os artefactos da classe em que estão interessados, se as há. O facto de o tipo de classe de semelhança de família que Weitz descreve se poder gerar por semelhança relativamente a obras de arte previamente estabelecidas não fornece qualquer razão para afastar os filósofos da arte da sua tarefa tradicional de teorizar sobre uma classe particular de artefactos humanos.

Parte II

A Estética no Século XX – Da Década de 1960 ao Presente

Uma Mudança de Rumo e Novos Desenvolvimentos

No começo da década de 1960, vários filósofos publicaram artigos que assinalaram um novo rumo afectando ambas as vertentes organizadoras centrais da estética analítica, nomeadamente, a teoria da experiência genuína da arte e a teoria da natureza da arte. Três destes artigos — um de Marshall Cohen e dois meus[1] — centram-se na experiência da arte e dois — um de Arthur Danto e outro de Maurice Mandelbaum[2] — centram-se na teoria da arte. Estes cinco artigos partilham a ênfase dada ao contexto cultural em que a arte se insere. Quase todas as teorias anteriores a 1960 — a teoria da beleza, teorias do gosto, teorias da atitude estética e teorias da arte — ignoram o contexto cultural da arte. À excepção das teorias platónicas da beleza e da arte, que conferem centralidade à concepção metafísica das Formas, estas teorias anteriores organizam-se em torno daquilo a que chamarei «noções de psicologia individual», isto é, noções acerca do que as pessoas fazem ou a que se submetem como indivíduos. Tais noções contrastam com as noções culturais do que as pessoas fazem, ou a que se submetem, enquanto membros de grupos culturais. A percepção e a emoção são exemplos simples de noções de psicologia individual. Claro que se pode associar o ter uma percepção ou uma emoção a questões culturais, mas, em si, estes são fenómenos individuais. Os animais que não têm cultura têm percepções e emoções. Jogar basquetebol ou receber um diploma universitário são exemplos simples de noções culturais. Tais actividades não são possíveis sem organizações culturais complexas, que persistem ao longo do tempo, que são o contexto no interior do qual essas actividades têm lugar.

Um Novo Rumo para a Experiência *da Arte*

No capítulo 3 examinámos três versões da atitude estética. No capítulo 4 discuti a metacrítica de Beardsley. As teorias da atitude estética procuram dar conta da experiência propriamente dita da arte e das características da arte sobre as quais deve incidir a apreciação e a crítica. Cada uma das três teorias da atitude alegou ter identificado o fundamento da experiência propriamente dita da arte, que cada uma descreve em termos de uma noção particular da psicologia individual — distância psíquica, atenção desinteressada, ou percepção estética. Cada uma das teorias da atitude estética afirma também que a sua noção de psicologia individual isola as características das obras de arte sobre as quais deve incidir a apreciação e a crítica. Anteriormente, tentei mostrar que as noções de psicologia individual das teorias da atitude não existem.

A metacrítica de Beardsley também enfatiza noções de psicologia individual ao tentar isolar as características das obras de arte sobre as quais deve incidir a apreciação e a crítica; Beardsley chama a estas características «objectos estéticos». Na sua análise, Beardsley fala dos critérios de perceptibilidade e da consideração de propriedades básicas dos campos perceptuais. Estes critérios baseiam-se claramente em noções de psicologia individual. Anteriormente, argumentei que os critérios de Beardsley, embora não envolvam fenómenos mentais inexistentes, não são capazes de isolar «objectos estéticos». Creio que os critérios de psicologia individual de Beardsley precisam de ser complementados pela introdução de noções culturais.

Os teorizadores da atitude estética afirmaram que o pensamento e o comportamento das pessoas que têm experiência da arte são controlados por um estado psicológico particular; os maridos ciumentos podem assistir a uma representação de *Otelo* se estiverem psiquicamente distanciados, algumas crianças ficam perturbadas com o pedido de aplausos de Peter Pan porque este destrói a distância psíquica, os espectadores galantes, se psiquicamente distanciados, não atacam os vilões em palco. Se, contudo, não houver tais estados psicológicos, o que controla o pensamento e o comportamento face aos fenómenos artísticos?

A resposta de Samuel Johnson, no século XVIII, foi: «A verdade é que os espectadores estão sempre no seu juízo e sabem, do primeiro ao último acto, que o palco é apenas um palco e que os actores são apenas actores.» Johnson alude ao conhecimento da natureza da actividade teatral que todo o membro de uma plateia tem. Considere-se os exemplos do espectador-atacante e do apelo de Peter Pan. Há uma *regra* geral ou *convenção*, um fenómeno cultural compreendido por todos, de acordo com o qual os membros da plateia não intervêm no decorrer da peça. Um espectador galante que atacasse um vilão em palco seria alguém que menospreza a convenção, por ignorância da arte teatral ou por insanidade. Tal espectador não seria alguém que perdeu a atitude estética, embora pudesse ser alguém que perdeu a cabeça. Quando Peter Pan solicita aplausos, assinala que a convenção habitual está a ser posta de lado e que em seu lugar se adopta uma convenção diferente. As crianças percebem de imediato que houve uma mudança de convenção, mesmo que alguns estetas não percebam. Uma convenção é por definição algo que se pode fazer de várias maneiras, peças diferentes dispõem de convenções diferentes para regular a participação do espectador. A reflexão mostrará que há muitas convenções envolvidas na apresentação das artes ao respectivo público. Embora o exemplo do marido ciumento durante a apresentação de *Otelo* não implique o estar imbuído da atitude estética ou perdê-la mais do que os outros dois exemplos, também não implica directamente a convenção teatral. O marido é apenas alguém a quem pensar na mulher pode impedir de prestar atenção à peça.

Os teorizadores da atitude estética afirmam que estar imbuído da atitude estética revela quais são as características da arte que pertencem ao objecto estético das respectivas obras, isto é, que características devem ser apreciadas e criticadas. Beardsley afirma algo similar quanto à perceptibilidade e outros critérios. Nenhuma das afirmações colhe. O que orienta a atenção para os objectos estéticos das obras de arte? É o conhecimento de fundo que se tem do teatro — a sua natureza como fenómeno cultural e as suas convenções — o que isola o objecto estético das peças. A situação é a

mesma nas outras artes; é o conhecimento de fundo que se tem da pintura, literatura, e coisas semelhantes, e não o funcionamento de mecanismos de psicologia individual, que orienta as pessoas para as características da arte que devem ser apreciadas e criticadas.

Um Novo Rumo para a Teoria *da Arte*

As dificuldades na análise da *arte* como conceito aberto passaram despercebidas durante um período de tempo considerável e a influência indisputada desta perspectiva paralisou a maioria dos filósofos da arte. As tentativas de teorizar sobre a natureza essencial da arte quase cessaram durante a década de 1950 e início da década de 1960. Em meados da década de 1960, contudo, dois filósofos, Arthur Danto e Maurice Mandelbaum, independentemente e de diferentes maneiras, opuseram-se à perspectiva wittgensteiniana, então predominante.

Em 1965, Mandelbaum desafiou directamente o argumento de Wittgenstein sobre jogos e o argumento de Weitz sobre a arte e sugeriu então uma abordagem inovadora ao filosofar sobre a arte. Argumentou primeiro que os jogos têm um certo tipo de objectivo em comum: «a potencialidade de [...] [um] interesse absorvente que não é prático, para participantes e espectadores.»[3] Wittgenstein não se apercebeu deste aspecto, segundo Mandelbaum, porque aparentemente só se preocupou com características *patentes*, fáceis de detectar, como o facto de no jogo se usar ou não uma bola ou ser possível ganhar e perder. Mandelbaum não tentou definir a arte ou os seus subconceitos, mas fez a sugestão penetrante de que a arte pode ser definida em termos de certas características que *não estão patentes* e que são menos óbvias, definível talvez em termos de certas características relacionais que associam a obra de arte a «um público efectivo ou possível».[4] A artefactualidade, por exemplo, é uma propriedade relacional que não está patente e talvez isto aconteça com outra propriedade, ou propriedades, que distinguem a arte do que não é arte e que estão envolvidas na definição da arte.

Em 1964, Danto publicou o primeiro de uma série de três artigos.[5] Em 1981 o material destes artigos foi incorporado num livro,

The Transfiguration of the Commonplace.[6] Em todas estas publicações, Danto simplesmente ignorou a abordagem wittgensteiniana e começou a fazer teoria da arte. Além disso, Danto usa um importante argumento por ele inventado — o argumento dos pares visualmente indistinguíveis. Imagina um par de objectos em que ambos são visualmente indistinguíveis mas um deles é uma obra de arte e o outro não. Um dos exemplos que dá de um semelhante par é o caso do *Cavaleiro Polaco* de Rembrandt e uma hipotética tela que foi acidentalmente coberta de tinta de tal maneira que se assemelha com exactidão ao quadro de Rembrandt. Danto cita exemplos reais: a *Caixa de Brillo* de Warhol e uma caixa de *Brillo* com aparência idêntica, a *Fonte* de Duchamp e um urinol com uma aparência idêntica. Nestes dois exemplos de pares, o primeiro objecto é uma obra de arte mas o segundo objecto, que se assemelha exactamente ao primeiro, não é. A que se deve, interroga-se Danto, o facto de o primeiro objecto ser uma obra de arte e não o segundo? Não pode ser a aparência da obra de arte, porque ambos os objectos parecem idênticos. Danto conclui que tem de ser algum contexto no qual se insere o primeiro objecto e não o segundo. (Pode adaptar-se o argumento dos pares visualmente indistinguíveis à arte avisual.)

No seu artigo de 1964, *The Artworld*, Danto afirmou: «Ver um objecto como arte requer algo que o olho não pode captar — uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte.»[7] Neste artigo anterior, Danto alegou que aquilo que faz o primeiro objecto de um par indistinguível ser uma obra de arte é o estar inserido num contexto de teoria artística. (Este contexto, pensou, é o que transforma qualquer objecto em obra de arte.) Nunca foi muito claro o que Danto entende por «teoria artística», mas o importante era o argumento dos pares indistinguíveis — porque mostrou que o que faz um dado objecto ser uma obra de arte é um certo tipo de rede de relações que não é patente, em que este se insere.

Danto estava aparentemente insatisfeito com a sua anterior abordagem ao contexto produtor de arte, porque afirmou, em arti-

gos posteriores e no seu livro, que o contexto produtor de arte é aquele que permite ao objecto 1) ser acerca de algo e 2) ser sujeito a interpretação. Assim, na sua obra posterior, Danto substitui o anterior contexto produtor de arte *específico da arte* que envolve teorias da arte, por um contexto produtor de arte (*acerquidade*/interpretação) que é *como que linguístico* por natureza.

Mesmo que a sua afirmação posterior sobre o contexto linguístico produtor de arte fosse verdadeira, Danto não teria ainda uma teoria completa da arte, isto é, uma teoria que discrimine todas as obras de arte e apenas as obras de arte. Leis estatutárias, teorias científicas, instruções para a montagem de máquinas, e muitos outros produtos que não são artísticos são *acerca de* alguma coisa e estão sujeitos à interpretação, de modo que a asserção de Danto abrange obras que não são artísticas. Além disso, há muitos contra-exemplos à teoria de Danto entendida desta forma; por exemplo, embora muitas obras de arte sejam acerca de alguma coisa, as pinturas abstractas e a música instrumental não são acerca de coisa alguma.

Há momentos em que Danto parece ter em mente outra abordagem do contexto produtor de arte, afirmando ser um contexto que permite a um objecto 1) ser o *género* de coisa que pode ser acerca de algo e 2) ser o *género* de coisa que é sujeita a interpretação. Se entendermos o contexto desta maneira, então um objecto pode ser arte por ser o *género* de coisa que pode ser acerca de algo e que pode ser sujeita a interpretação, mesmo não sendo acerca de coisa alguma, nem sendo interpretável. As pinturas abstractas e a música instrumental não são contra-exemplos a esta afirmação porque são pinturas e peças musicais e este é o *género* de coisas que podem ser acerca de algo e sujeitas a interpretação. Se esta for a perspectiva de Danto, então a sua afirmação é a de que a classe das obras de arte é uma classe de objectos da qual alguns membros são acerca de algo e sujeitos a interpretação e outros não são acerca de algo nem são sujeitos a interpretação. Entendida desta forma, a teoria começa a parecer vácua. A perspectiva ponderada de Danto, contudo, parece ser que as obras de arte são acerca de algo e são sujeitas a interpretação.

Seja o que for que Danto pretende dizer, o seu discurso sobre a acerquidade e a interpretação tem implicações interessantes. A acerquidade aponta na direcção do *artista* como o autor da intenção de que a obra seja acerca de algo e a interpretação aponta na direcção de um *público* como intérprete. Assim, a(s) sua(s) perspectiva(s) sugere(m) que o papel do artista e o papel do público fazem parte do contexto produtor de arte, embora não o afirme especificamente.

Capítulo 8

A Teoria Institucional da Arte

GUIADO PELAS IDEIAS PRESENTES NO ARTIGO DE MANDELBAUM E NO primeiro artigo de Danto, iniciando em 1969, com «Defining Art»[1], um trabalho que culminou em 1974 com *Art and the Aesthetic*,[2] desenvolvi a primeira de duas versões da teoria institucional da arte. Respondendo a várias críticas à primeira versão, apresentei uma segunda versão da teoria institucional, em grande parte revista e suponho que melhorada, no meu livro de 1984, *The Art Circle*.[3] Darei aqui conta de ambas as versões.

As teorias tradicionais da arte inserem as obras de arte em redes simples de relações, estritamente concebidas. A teoria da imitação, por exemplo, suspende a obra de arte numa rede triádica, entre o artista e o assunto, e a teoria expressionista coloca a obra de arte numa rede diádica formada pelo artista e pela obra. Ambas as versões da teoria institucional procuram situar a obra de arte numa rede poliádica, de complexidade superior a tudo o que já foi concebido pelas várias teorias tradicionais. As redes ou contextos das teorias tradicionais são demasiado «ténues» para serem suficientes. Ambas as versões da teoria institucional procuram fornecer um contexto suficientemente «denso» para dar conta do recado. À rede de relações ou contexto no qual uma dada teoria coloca as obras de arte chamarei o «enquadramento» dessa teoria.

Todas as teorias tradicionais presumem que as obras de arte são artefactos, embora discordem quanto à natureza dos mesmos. Há então um sentido no qual a abordagem institucional é um regresso ao modo tradicional de teorizar a arte, pois em ambas as versões defendo que as obras de arte são artefactos. Por «artefacto» entendo a definição comum do dicionário: «um objecto feito pelo homem, especialmente tendo em vista um uso ulterior.» Além disso, embora muitos artefactos sejam objectos físicos, os artefactos em geral não têm necessariamente que ser objectos físicos: por exemplo, um poema não é um objecto físico, mas é, ainda assim, um artefacto. Além disso, coisas como espectáculos — por exemplo, danças improvisadas — são também «feitas pelo homem» e, portanto, são artefactos.

Aparentemente, em todo o caso, não há mistério quanto à produção dos artefactos artísticos na sua maioria; são trabalhados de várias maneiras tradicionais — pintados, esculpidos, e por aí em diante. Há contudo um problema quanto à artefactualidade de algumas obras de arte relativamente recentes: os *readymades* de Duchamp, a *found art*, e coisas semelhantes. Há quem negue que estas coisas sejam arte porque, segundo dizem, não são artefactos feitos pelos artistas. Pode-se mostrar, creio, que se trata de artefactos feitos por artistas. As duas versões discordam sobre o modo como se obtém a artefactualidade no caso dos *readymades* de Duchamp e coisas semelhantes.

A Primeira Versão

A primeira versão da teoria institucional da arte pode resumir-se na seguinte definição, retirada do meu livro de 1974, *Art and the Aesthetic*:

> Uma obra de arte no sentido classificativo é 1) um artefacto 2) um conjunto dos aspectos que lhe conferiram o estatuto de candidato à apreciação por uma pessoa ou pessoas que representam uma dada instituição social (o mundo da arte).[4]

A noção de conferir um estatuto é central nesta primeira versão. Os exemplos mais óbvios e notórios de atribuição de estatuto são determinadas acções do estado, nas quais está implícito o estatuto legal. O acto de um rei que confere um título nobiliárquico

ou de um notário que declara um casal como marido e mulher são exemplos em que uma pessoa que representa uma instituição (o estado) concede um estatuto *jurídico*. A atribuição do grau de doutor a alguém por uma universidade ou a eleição de alguém para presidente da Fundação Rotária são exemplos em que uma pessoa singular ou colectiva concede um estatuto extrajurídico. O que a primeira definição institucional de «obra de arte» sugere é que tal como duas pessoas adquirem o estatuto de casadas no interior de um sistema jurídico e tal como uma pessoa pode adquirir o estatuto extrajurídico de presidente da Fundação Rotária, um artefacto pode adquirir o estatuto de candidato à apreciação no interior do sistema cultural denominado «mundo da arte».

Como, de acordo com a primeira versão, se confere o estatuto de candidato à apreciação? Um artefacto pendurado na parede de um museu como parte de uma exposição ou um espectáculo num auditório são sinais seguros de que o estatuto foi conferido. Estes dois exemplos parecem sugerir que é necessária uma certa quantidade de pessoas para que o estatuto em questão seja efectivamente conferido. São precisas várias pessoas para formar a instituição cultural do mundo da arte, mas apenas se requer uma pessoa para agir como representante ou agente do mundo da arte e conferir o estatuto de candidato à apreciação. O estatuto em questão é tipicamente adquirido pelo facto de *uma única pessoa tratar o artefacto como candidato à apreciação*. Claro que nada impede que seja um grupo de pessoas a conferir o estatuto, isto é, a agir como um artista, embora aquele seja normalmente conferido por uma única pessoa, o artista que cria o artefacto. Na verdade, muitas obras de arte nunca chegam a ser observadas senão pelas pessoas que as criaram, mas continuam a ser obras de arte.

Poderá sentir-se que a noção de conferir estatuto no interior do mundo da arte, como concebida na primeira versão, é excessivamente vaga. Certamente que esta noção não é tão clara como a de conferir estatuto no interior do sistema jurídico, onde os procedimentos e directivas são explicitamente definidos e incorporados na lei. As contrapartes no mundo da arte para procedimentos e directivas específicos não se encontram codificados em lado algum e o mundo da arte leva a cabo as suas actividades ao nível do costume. Ainda assim, há uma prática que define a instituição cultural. Uma instituição deste género não necessita de uma constituição formalmente estabelecida, oficiais, regulamentos, de modo a existir e ter a capacidade de conferir estatuto. Algumas instituições são formais e outras são informais.

Considere-se agora a noção de apreciação. Na primeira versão, a definição de «obra de arte» fala na atribuição do estatuto de *candidato* à apreciação. Nada se diz acerca da apreciação factual, o que admite a possibilidade de haver obras de arte não apreciadas. É importante não incorporar na definição do sentido *classificativo* de «obra de arte» propriedades valorativas, como a apreciação factual. Fazê-lo impossibilitar-nos-ia de falar em obras de arte não apreciadas e tornaria difícil falar em más obras de arte, o que é claramente indesejável. Qualquer teoria da arte tem de preservar certas características centrais do modo como falamos acerca da arte e por vezes sentimos necessidade de falar em obras de arte não apreciadas e em má arte. Devia também notar-se que nem todos os aspectos de uma obra de arte constam da candidatura à apreciação. Por exemplo, a cor do reverso de um quadro não é geralmente objecto de apreciação. O leitor relembrará que a questão de saber que aspectos de uma obra de arte devem ser incluídos na candidatura à apreciação foi já tratada na Parte I.

A primeira versão da teoria institucional não envolve um tipo especial de apreciação *estética*. Na Parte I argumentei que além de não haver qualquer tipo especial de percepção estética, também não há razão para pensar que há um tipo especial de apreciação estética. O termo «apreciação» significa apenas, na definição anterior, algo como: «ao ter experiência das qualidades de uma certa coisa, achamo-la digna de valor.»

Ambas as versões da teoria institucional da arte foram desenvolvidas tendo em mente, de um modo bastante consciente, as práticas do mundo da arte — em especial os desenvolvimentos dos últimos cem anos, aproximadamente, como o dadaísmo, a *pop art*,

a *found art* e os *happenings*. A teoria institucional e estes desenvolvimentos levantam várias questões e algumas delas serão aqui tratadas.

Em primeiro lugar, se Duchamp pode converter um urinol, uma pá para neve, um cabide, em obras de arte, não poderão os objectos naturais, como pedaços flutuantes de madeira, tornar-se também obras de arte? Tais objectos naturais podem tornar-se obras de arte na condição de sobre eles se exercer uma acção, entre uma certa classe de acções. Uma delas seria recolher um objecto natural, levá-lo para casa e pendurá-lo na parede. Outra seria recolhê-lo e colocá-lo numa exposição. Presumiu-se anteriormente que a afirmação de Weitz acerca do pedaço de madeira flutuante se referia a um pedaço de madeira flutuante numa ocorrência trivial, encontrado na praia e intocado por mãos humanas. Tenha-se em mente que o facto de algo se tornar uma obra de arte no sentido classificativo não implica que esse objecto tenha efectivamente valor. Os objectos naturais que se tornam obras de arte pelo processo em questão são, de acordo com a primeira versão, artefactualizados sem o recurso a ferramentas — a artefactualidade é conferida ao objecto e não propriamente trabalhada nele. Claro que mesmo que isto seja verdade, as obras de arte a na sua grande maioria artefactualidade atinge-se ao exercer algum tipo de trabalho sobre o objecto. Assim, de acordo com a primeira versão, a artefactualidade pode conseguir-se de duas maneiras distintas: sendo trabalhada e sendo conferida. No caso de objectos como os *ready-made* de Duchamp, como a *Fonte*, confere-se artefactualidade artística a um artefacto sanitário, que se torna duplamente artefacto.

Note-se que de acordo com a primeira versão, pode-se supostamente conferir dois tipos de estatuto bastante diferentes: a artefactualidade e a candidatura à apreciação.

Em segundo lugar, uma questão que ocorre com frequência em conexão com as discussões do conceito de arte e que parece particularmente relevante no contexto da teoria institucional é a seguinte: «Como devemos conceber pinturas executadas por indivíduos como Betsy, a chimpanzé do Zoo de Baltimore?» Não se pre-

tende aqui classificar de antemão os produtos da Betsy como obras de arte ao chamar-lhes «pinturas». Acontece apenas que precisamos de uma palavra para os referir. A questão de saber se as pinturas da Betsy são arte ou não depende do que se faz com eles. Por exemplo, o Museu Field de História Natural em Chicago exibiu a dada altura algumas telas pintadas por chimpanzés e gorilas. No caso destas pinturas temos de afirmar que não se trata de obras de arte. Contudo, se tivessem sido exibidas a algumas milhas de distância no Instituto de Arte de Chicago *poderiam* ser obras de arte — as pinturas *poderiam* ter sido arte se alguém no Instituto de Arte tivesse, por assim dizer, assumido o risco. Tudo depende do enquadramento institucional — um enquadramento é adequado à criação artística e o outro não. (Por enquadramento institucional não me refiro ao Instituto de Arte em si mas a uma prática institucional.) De acordo com a primeira versão, as pinturas da Betsy tornar-se-iam obras de arte se um representante do mundo da arte lhes conferisse a artefactualidade ou o estatuto de candidatas à apreciação. Apesar de a Betsy ser a autora das pinturas, as obras de arte resultantes seriam fruto do trabalho de quem confere o estatuto e não da Betsy. A Betsy não pode conferir qualquer estatuto ao objecto pois não pode conceber-se a si mesma como um representante do mundo da arte — é incapaz de participar (plenamente) na nossa cultura.

Weitz defendeu que a definição da arte ou dos seus subconceitos impõe limites à criatividade. Talvez algumas das definições tradicionais da arte tenham imposto limites à criatividade e é provável que algumas das definições tradicionais dos subconceitos da arte o tenham feito, mas nenhuma das versões da abordagem institucional o faria. O requisito de artefactualidade dificilmente pode bloquear a criatividade, uma vez que a artefactualidade é uma condição necessária da criatividade. Como poderia haver instâncias da criatividade sem que qualquer tipo de artefacto fosse produzido? O outro requisito da primeira versão que envolve a atribuição do estatuto de candidato à apreciação não poderia inibir a criatividade. Na verdade, encoraja-a. Uma vez que é possível usar praticamente qualquer coisa para fazer arte, a definição não impõe res-

trições à criatividade. Weitz tem provavelmente razão quando diz que a definição de alguns subconceitos da arte bloquearam a criatividade, mas este perigo é hoje uma coisa do passado. Com o bem estabelecido desprezo pelos géneros estabelecidos e a exigência de novidade na arte, este obstáculo à criatividade provavelmente não existe mais. Hoje, se é criada uma obra nova e invulgar e esta exibe bastantes semelhanças com certos elementos de um tipo estabelecido, normalmente acomodar-se-á no interior desse tipo, ou se a nova obra for muito diferente de quaisquer obras existentes, será provavelmente criado um novo subconceito. Os artistas de hoje não se intimidam facilmente e encaram os géneros artísticos como orientações gerais em vez de especificações rígidas.

A primeira versão da teoria institucional da arte pode parecer algo semelhante a dizer: «Uma obra de arte é um objecto do qual alguém afirmou "Baptizo este objecto como obra de arte"» E até certo ponto é assim; embora isto não signifique que tornar-se arte, como concebe a primeira versão, seja um processo simples. Tal como o baptismo de uma criança tem como pano de fundo a história e estrutura da Igreja, tornar-se arte tem como pano de fundo a complexidade bizantina do mundo da arte. Algumas pessoas podem achar estranho que nos exemplos apresentados de coisas que não são arte haja maneiras de a atribuição do estatuto correr mal, embora não pareça haver maneira de a atribuição do estatuto envolvida na produção da arte ser inválida. Por exemplo, uma acusação jurídica pode ter sido impropriamente emitida e a pessoa acusada não seria efectivamente o sujeito da acusação. Mas nada de análogo parece possível no caso da arte. Isto reflecte as diferenças entre o mundo da arte e as instituições jurídicas. O sistema jurídico lida com assuntos de graves consequências pessoais e os seus procedimentos têm de reflectir este facto. O mundo da arte não requer procedimentos rígidos; admite e até encoraja a frivolidade e o capricho sem pôr em causa o seu propósito sério. Contudo, se não é possível cometer um erro na atribuição de estatuto envolvida na produção da arte, é possível cometer um erro ao conferir o estatuto de candidato à apreciação. Ao conferir tal estatuto a um

objecto, assume-se uma certa responsabilidade pelo objecto no seu novo estatuto. Apresentar um candidato à apreciação coloca-nos sempre perante a possibilidade de ninguém o apreciar e que em virtude disso a pessoa responsável pela atribuição perca credibilidade. É *possível* fazer uma obra de arte a partir da orelha de uma porca, mas isso não a torna necessariamente uma bolsa de seda.

A Última Versão

A primeira versão da teoria institucional é, creio, imperfeita em vários aspectos, mas penso que a abordagem institucional é ainda viável. Na primeira versão afirmei, erroneamente de acordo com a minha actual opinião, que a artefactualidade era conferida a objectos como a *Fonte* de Duchamp e a *found art*. Considero agora que a artefactualidade não é o tipo de coisa que possa ser conferida.

Tipicamente, um artefacto produz-se através da alteração de um material pré-existente: unindo dois fragmentos de material, cortando algum material, lapidando algum material, e por aí em diante. Isto normalmente faz-se de modo a que o material alterado seja usado para fazer algo. Quando os materiais são alterados desta forma, temos casos nítidos que encaixam perfeitamente na definição que o dicionário dá de «artefacto» — «Um objecto feito pelo homem, em especial com vista a um uso futuro.» Outros casos não são tão evidentes. Suponhamos que se recolhe um pedaço de madeira flutuante e, sem o alterar de forma alguma, o usamos para cavar um buraco ou brandi-lo perante um cão ameaçador. O pedaço de madeira inalterado foi *convertido* em ferramenta ou arma pelo uso que lhe foi dado. Estes dois casos não se ajustam à cláusula não necessária da definição: «em especial com vista a um uso futuro» visto que se lhes dá um uso imediato. Parece haver de facto nestes exemplos um sentido de acordo com o qual algo é feito. O que foi contudo feito se o pedaço de madeira não foi alterado? Nos casos evidentes em que um material é sujeito a alteração, produz-se um objecto complexo: o material original é, para o propósito da discussão, um objecto simples, e ao ser alterado resulta num objecto complexo — material transformado. Nos dois casos menos

evidentes, também foram feitos objectos complexos — a madeira usada como utensílio de escavação e a madeira usada como arma. Em nenhum dos dois casos menos evidentes o pedaço de madeira é por si um artefacto. O artefacto, em ambos os casos, é o pedaço de madeira manipulado e usado de um certo modo. Os dois casos em questão são exactamente o tipo de coisas que os antropólogos têm em mente quando falam de pedras inalteradas, descobertas conjuntamente com fósseis humanos ou hominídeos, como artefactos. Os antropólogos concluem que as pedras eram usadas de um certo modo devido a, por exemplo, certas marcas nas pedras, que depreendem ser os vestígios deixados por aquele uso. Os antropólogos têm em mente a mesma noção de um objecto complexo que se obtém pelo uso de um objecto simples (isto é, inalterado).

Pode-se usar um pedaço de madeira flutuante de modo similar no contexto do mundo da arte, isto é, recolhido e exibido da mesma maneira que uma pintura ou escultura. Um pedaço de madeira desses estaria a ser usado como meio artístico e assim tornar-se-ia parte do objecto mais complexo — o pedaço de madeira usado como meio artístico. Este objecto complexo seria um artefacto de um sistema do mundo da arte. Pode entender-se a *Fonte* de Duchamp aproximadamente da mesma maneira. O urinol (objecto simples) é usado como meio artístico para obter a *Fonte* (objecto complexo), que é um artefacto no mundo da arte — o artefacto de Duchamp. O pedaço de madeira flutuante teria sido usado e o urinol foi usado como meio artístico do mesmo modo que os pigmentos, o mármore e coisas semelhantes são usados para fazer obras de arte mais convencionais. O pedaço de madeira usado como arma e o urinol usado como meio artístico são artefactos do género mais minimalista. Duchamp não atribuiu artefactualidade; fez um artefacto mínimo.

Monroe Beardsley indicou uma segunda dificuldade na primeira versão. Observou que ao discutir a definição dada na primeira versão da teoria, caracterizou o mundo da arte como uma «prática estabelecida», um tipo informal de actividade. Em seguida chama a atenção para o facto de a definição citada conter expressões como

«estatuto conferido» e «agir como representante de...» Tais expressões têm tipicamente uma aplicação no interior de instituições formais, como estados, corporações, universidades, e coisas semelhantes. Beardsley observa correctamente que é um erro usar a linguagem das instituições formais para tentar descrever uma instituição informal, como considero que seja o mundo da arte. Beardsley pergunta: «Faz sentido falar em agir como representante de uma prática? A autoridade que confere estatuto pode centrar-se [numa instituição formal], mas as práticas em si parecem carecer da necessária fonte de autoridade.»[5]

Aceitando a crítica de Beardsley, abandonei as noções de *atribuição de estatuto* e *agir em representação de* como demasiado formais, bem como aqueles aspectos da primeira versão que se ligam a estas noções. Ser uma obra de arte é certamente um estatuto, isto é, é o ocupar uma posição no interior da actividade humana do mundo da arte. Ser uma obra de arte envolve, contudo, um estatuto que não é atribuído mas antes obtido como o resultado de se criar um artefacto no interior do mundo da arte ou contra esse pano de fundo.

A segunda versão afirma (como a primeira) que as obras de arte são arte em virtude da posição ou lugar que ocupam no interior de uma prática estabelecida, nomeadamente, o mundo da arte. Há duas questões cruciais acerca da afirmação: se é verdadeira e, no caso de ser verdadeira, como descreveremos o mundo da arte?

Trata-se de uma afirmação acerca da existência de uma instituição humana e testamos a sua verdade como testamos qualquer outra afirmação sobre a organização humana — observando. «Ver» o mundo da arte e as obras de arte inseridas na sua estrutura, contudo, não é tão fácil como «ver» algumas das outras instituições humanas em que estamos mais habituados a pensar.

O argumento dos objectos indistinguíveis de Danto mostra que as obras de arte existem num contexto ou enquadramento, mas não revela a natureza dos elementos que compõem o enquadramento. Além disso, são possíveis vários enquadramentos diferentes.

Cada uma das teorias tradicionais da arte, por exemplo, implica o seu próprio enquadramento peculiar. Por exemplo, a perspectiva de Susanne Langer, de que a «arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano» implica um enquadramento constituído pelo artista (aquele que cria) e um assunto específico (o sentimento humano). A teoria de Langer e as outras teorias tradicionais, contudo, são facilmente infirmadas por contra-exemplos e, consequentemente, nenhum dos enquadramentos que implicam pode ser o correcto. A razão por que as teorias tradicionais são facilmente infirmadas por contra-exemplos é a de que os enquadramentos implicados pelas teorias se centram, de um modo demasiado redutor, no artista e nas características mais óbvias que as obras de arte possam ter, em vez de em *todos* os elementos do enquadramento que rodeiam as obras de arte. O resultado é ser demasiado fácil encontrar obras de arte que não têm as propriedades que uma teoria particular considera universais e definidoras.

Há um aspecto em que os enquadramentos das teorias tradicionais apontam de facto na direcção certa. Cada uma das teorias tradicionais concebe a produção de arte como uma prática humana, um modo estabelecido de comportamento. Consequentemente, o enquadramento de cada uma destas teorias é concebido como um fenómeno cultural que persiste ao longo do tempo e é repetível. A persistência de um enquadramento como prática cultural é suficiente, penso, para dar às próprias teorias tradicionais uma natureza quase institucional. Em todas as teorias tradicionais, contudo, apenas se prevê um único papel estabelecido, que é o papel do artista ou produtor dos artefactos. Além disso, em todas as circunstâncias, o artista é visto como criador de um artefacto que tem uma certa propriedade como a de ser representativo, simbólico, ou expressivo. Para as teorias tradicionais o papel do artista é concebido simplesmente como o de produtor de representações, formas simbólicas, expressões, ou algo semelhante. É porque esta concepção do papel do artista é limitada que é tão fácil apresentar contra-exemplos. Uma vez que as teorias tradicionais são inadequadas, o papel do artista tem de ser mais do que a produção de alguns ou

mesmo de todos os tipos de coisas idealizados pelas teorias tradicionais. O que um artista compreende e faz quando cria uma obra de arte excede em muito o simples entendimento e o fazer implicados nas teorias tradicionais.

Sempre que um artista cria arte, fá-lo para um *público*. Consequentemente, o enquadramento tem de incluir um papel para o *público* a quem a arte é apresentada. Claro que, por várias razões, muitas obras de arte nunca são apresentadas de facto a qualquer público. Algumas obras simplesmente nunca chegam ao seu público apesar da intenção dos seus criadores de que chegassem. Há obras que os criadores omitem ao público por as julgarem de algum modo inferiores ou indignas de serem apresentadas. O facto de os artistas omitirem algumas das suas obras por as julgarem indignas de apresentação mostra que essas obras pertencem ao *tipo* de coisa que se propõe para apresentação, de contrário não faria sentido julgá-las indignas de apresentação. Assim, mesmo a arte que não se destina à apresentação pública pressupõe um público, pois não só é possível apresentá-la a um público (como por vezes acontece) como pertence ao tipo de coisas que têm como objectivo a apresentação pública. A noção de público está sempre presente em pano de fundo, mesmo quando um dado artista recusa apresentar a sua obra. Nos casos em que se omite obras ao público, há o que podemos chamar de «dupla intenção» — a intenção de criar um objecto que pertence ao tipo de objectos que se propõe para apresentação, mas também a intenção de não o apresentar de facto.

O que é um público no mundo da arte? Não é apenas um conjunto de pessoas. Os membros de um público no mundo da arte sabem como desempenhar um papel que requer um conhecimento e compreensão semelhantes em diversos aspectos ao que se requer de um artista. Há tantos públicos diferentes quanto há artes diferentes e o conhecimento que se exige a um público é diferente do que se exige a outro. Um exemplo de conhecimento que se exige ao público de teatro é a compreensão do que seja representar um papel. Qualquer membro de um público teria muitas porções semelhantes de informação.

Os papéis de artista e público são o enquadramento mínimo para a criação artística e a ambos os papéis em relação pode chamar-se «o grupo de apresentação». O papel de artista tem dois aspectos centrais: primeiro, um aspecto geral, característico de todos os artistas, nomeadamente, a percepção de que o que é criado para apresentação é arte e, segundo, a capacidade de usar uma ou mais dentre uma ampla diversidade de técnicas artísticas que permitem a criação de arte, de um tipo particular. De igual modo, o papel de público tem dois aspectos centrais: primeiro, um aspecto geral, característico de todos os públicos, nomeadamente, a percepção de que o que lhe apresentam é arte e, segundo, a capacidade e sensibilidade que permitem percepcionar e compreender o tipo particular de arte que se lhe apresenta.

Em quase todas as sociedades existentes onde haja uma instituição dedicada à produção de arte, para além dos papéis de artista e público haverá uma quantidade de papéis suplementares no mundo da arte como o de crítico, professor de arte, director, curador, maestro, e muitos mais. O grupo de apresentação, isto é, os papéis de artista e público em relação, contudo, constitui o enquadramento essencial para a produção de arte.

Uma das críticas mais frequentes à primeira versão era a de que esta foi incapaz de mostrar o carácter institucional da produção de arte, por não ter conseguido mostrar que a mesma se rege por regras. A crítica pressupõe que é a regência por regras que distingue as práticas institucionais como, por exemplo, o fazer promessas, das práticas que não são institucionais como, por exemplo, passear o cão. E é verdade que a primeira versão não tornou visível a regência por regras na produção de arte e isto requer correcção. Há regras implícitas na teoria desenvolvida no livro anterior, mas infelizmente não as explicitei. Não faz sentido discutir as regras que regem a produção de arte, implícitas na primeira versão, mas pode-se apresentar as que constam na actual teoria revista. Argumentei antes que a artefactualidade é uma condição necessária para ser uma obra de arte. Esta afirmação de necessidade implica uma regra da produção de arte: quando se deseja fazer uma obra de

arte deve-se fazê-lo criando um artefacto. Também afirmei que pertencer ao tipo de objectos que se propõe para apresentação a um público do mundo da arte é uma condição necessária para ser uma obra de arte. Esta afirmação de necessidade implica outra regra de produção de arte: quando se deseja fazer uma obra de arte deve-se fazê-lo criando algo que pertença ao tipo de coisa que se apresenta a um público do mundo da arte. Estas duas regras são em conjunto suficientes para fazer obras de arte.

Surge a questão de saber por que razão o enquadramento descrito como institucional é o enquadramento essencial correcto e não outro enquadramento qualquer. Os enquadramentos das teorias tradicionais são claramente inadequados, mas a sua inadequação não demonstra a correcção do enquadramento da presente versão da teoria institucional. Provar que uma teoria é verdadeira é notoriamente difícil, embora provar que uma teoria é falsa seja por vezes fácil. Pode-se dizer da presente versão da teoria institucional que é a concepção de um enquadramento no qual as obras de arte estão claramente inseridas e que nenhum outro enquadramento plausível está à vista. Na falta de um argumento mais decisivo quanto ao facto de o enquadramento proposto pela teoria institucional ser o correcto, terei de me apoiar na descrição que fiz dele de modo a funcionar como um argumento em abono da sua correcção. Se a descrição for correcta, pelo menos aproximadamente, deverá evocar no ouvinte uma experiência do tipo «é isso mesmo».

Na primeira versão, falei bastante de convenções e de como estas estão envolvidas na instituição da arte. Tentei distinguir entre o que chamei «a convenção primária» e outras «convenções secundárias» que estão envolvidas na criação e apresentação da arte. Um exemplo das chamadas convenções secundárias em questão é a convenção ocidental relativa ao teatro, que consiste em ocultar os técnicos de palco atrás do cenário. Esta convenção ocidental foi aí contrastada com a do teatro clássico chinês, na qual o técnico de palco (denominado aderecista) aparece em palco durante o decorrer da peça e reajusta os adereços e o cenário. Estas diferentes soluções, que se adoptam no teatro para a mesma tarefa, nomeada-

mente, o recurso a técnicos de palco, dão visibilidade a uma característica essencial das convenções. Qualquer modo convencional de fazer uma dada coisa podia ter sido feito de modo diferente.

Não reconhecer que as coisas do tipo que acabamos de discutir são convenções pode resultar numa teoria confusa. Por exemplo, há outra convenção do teatro ocidental segundo a qual os espectadores não participam no decorrer da peça. Alguns teorizadores da atitude estética não se aperceberam de que esta convenção particular é uma convenção e concluíram que desencorajar a participação dos espectadores é uma regra derivada da consciência estética e que não pode ser violada. Tais teorizadores ficam horrorizados com o pedido que Peter Pan dirige ao público para que salvem a fada Sininho com aplausos. O pedido, contudo, apenas redunda na introdução de uma nova convenção que as crianças compreendem de imediato, mas não alguns estetas não.

Há inúmeras convenções envolvidas na criação e apresentação da arte, mas não há, como afirmei na primeira versão, uma convenção *primária* relativamente à qual todas as outras convenções sejam secundárias. Com efeito, na primeira versão, afirmei que não só há muitas convenções envolvidas na criação e apresentação da arte, mas que no fundo toda a actividade é inteiramente convencional. Mas o teatro, pintura, escultura, e coisas semelhantes, não são modos de fazer uma determinada coisa que admitam ser feitos de outro modo e, portanto, não são convencionais. Se, contudo, não há convenção *primária*, há *algo* primário no interior do qual têm lugar as inumeráveis convenções existentes. O que é primário é o entendimento, partilhado por todos os participantes, de que estão envolvidos numa actividade ou prática estabelecida no interior da qual há vários papéis: o papel dos artistas, do público, dos críticos, dos curadores, e por aí em diante. O nosso mundo da arte consiste na totalidade de tais papéis com os papéis de artista e público no seu núcleo. Descrito de um modo algo mais estruturado, o mundo da arte consiste num conjunto de sistemas individuais do mundo da arte, cada um dos quais contém os seus próprios papéis específicos de artista e público, além de outros. Por exemplo, a pintura é um sistema do mundo da arte, o teatro é outro, e por aí em diante.

A instituição da arte, então, envolve regras de tipos muito diferentes. Há regras convencionais que derivam das várias convenções empregues na apresentação e criação da arte. Estas regras estão sujeitas a mudança. Há regras mais básicas que regem a participação numa actividade e estas regras não são convencionais. A regra do artefacto — quando se quer fazer uma obra de arte deve-se fazê-lo criando um artefacto — não é uma regra convencional, exprime uma condição para se participar num certo tipo de prática.

Como observei antes, a regra do artefacto e a outra regra que não é convencional são suficientes para a criação da arte. E dado que as duas regras são necessárias, podem ser usadas para formular uma definição de «obra de arte».

> Uma obra de arte é um artefacto do tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte.

Esta definição contém explicitamente os termos «mundo da arte» e «público» e também envolve as noções de *artista* e *sistema do mundo da arte*. Defino agora estes quatro do seguinte modo:

> Um artista é uma pessoa que participa conscientemente na produção de uma obra de arte.
>
> Um público é um conjunto de pessoas cujos membros têm suficiente preparação para compreender um objecto que lhes é apresentado.
>
> O mundo da arte é a totalidade de todos os sistemas do mundo da arte.
>
> Um sistema do mundo da arte é um enquadramento para a apresentação de uma obra de arte por um artista a um público do mundo da arte.[6]

Estas cinco definições fornecem a descrição mais frugal possível da instituição da arte e portanto a mais frugal abordagem possível da teoria institucional da arte.

Antecipando uma objecção à definição de «obra de arte», permita-se-me reconhecer que há artefactos, criados para apresentação aos públicos do mundo da arte, que não são obras de arte: por exemplo, as brochuras com o programa teatral. Tais coisas são, contudo, parasitárias ou secundárias relativamente às obras de arte. Neste domínio, as obras de arte são artefactos de tipo primário e as brochuras com o programa teatral e coisas semelhantes, dependentes das obras de arte, são artefactos de um tipo secundário. Deve entender-se que a palavra «artefacto» constante na definição refere artefactos do tipo primário.

A definição de «obra de arte» dada na primeira versão era, como reconheci, circular, embora não viciosa. A presente definição de «obra de arte» é também circular, embora, mais uma vez, não seja viciosa. Na verdade, as definições dos cinco termos centrais constituem um conjunto logicamente circular de termos.

Há um ideal de definição não-circular segundo o qual se presume que o significado dos termos usados numa definição não devem levar-nos de volta ao termo originalmente definido mas, ao invés, deve ser mais básico ou conduzir-nos a termos mais básicos. Segundo o ideal de definição não-circular presume-se também que devíamos ser capazes de chegar a termos que são primitivos no sentido de poderem ser conhecidos de um modo que não seja definicional, por exemplo, por experiência sensorial directa ou por intuição racional. Pode haver conjuntos de definições que satisfaçam este ideal, mas as definições dos cinco termos centrais da teoria institucional não satisfazem. Significará isto que a teoria institucional envolve uma circularidade viciosa? A circularidade das definições mostra a interdependência das noções centrais. Estas noções centrais são *inflectidas*, isto é, assentam, pressupõem e apoiam-se umas nas outras. O que as definições revelam é que a produção de arte envolve uma estrutura intricada, correlativa, que não pode ser descrita do modo directo e linear concebido pelo ideal de definição

não-circular. A natureza inflectida da arte reflecte-se no modo como temos conhecimento dela. Este conhecimento consegue-se por vezes ao receber formação na prática artística — aprendendo a fazer desenhos susceptíveis de ser exibidos, por exemplo. Por vezes consegue-se este conhecimento quando se é ensinado a ser membro de um público do mundo da arte — aprendendo a observar pinturas que são apresentadas como produtos intencionais dos artistas. Ambas as abordagens nos ensinam simultaneamente algo acerca dos artistas, das obras, dos públicos, pois estas noções não são independentes entre si. Suspeito que muitas áreas no domínio da cultura têm também o mesmo tipo de natureza inflectida que a instituição da arte tem — por exemplo, a área que envolve as noções de *lei*, *legislatura*, *executivo* e *judiciário*.

O ideal de definição não-circular defende também que os conjuntos de definições circulares não podem ser informativos. Isto pode ser verdade quanto a alguns conjuntos de definições, mas não é, penso, verdade quanto às definições da teoria institucional. Pois estas definições limitam-se a espelhar os itens mutuamente dependentes que constituem a empresa da arte e, portanto, informam-nos acerca da sua natureza inflectida.

Nos últimos anos, Jerrold Levinson,[7] Noel Carroll,[8] Stephen Davies[9] e outros publicaram teorias da arte ou retiraram conclusões teóricas acerca da arte que de uma ou outra forma se ligam à teoria institucional da arte.

Parte III

Quatro Problemas de Estética

AS NOÇÕES NUCLEARES DE BELEZA, ARTE E DE ESTÉTICO FORAM O FOCO dos capítulos anteriores. Estas ideias organizam e definem o campo da estética. Contudo, os problemas filosóficos gerados pelo nosso discurso sobre a arte são muitos e diversificados. Esta parte será dedicada à discussão de alguns problemas periféricos da estética. Alguns destes estão intimamente relacionados com as questões nucleares, outros não. A relação que outros mantêm com o núcleo não é clara e aguarda clarificação. Não se deve tomar os termos «nuclear» e «periférico» como indicadores de importância ou urgência dos problemas que qualificam. A ideia é descobrir um núcleo para uma disciplina que é comummente tida por desorganizada. O núcleo fornece um enquadramento para orientação, que nos dá uma ideia de onde estamos quando trabalhamos nos problemas da estética.

Do vasto número de questões periféricas, seleccionei quatro: 1) a crítica intencionalista, 2) o simbolismo na arte, 3) a metáfora, e 4) a expressão. À excepção da metáfora, que envolve apenas as artes literárias, estas questões passam por todas as artes. Cada uma das quatro foi já há muito considerada pelos filósofos e críticos como uma questão da maior importância. Por que foram assim consideradas tornar-se-á claro, penso, nas discussões seguintes.

Crítica Intencionalista

Um artista tem sempre uma intenção ao criar uma obra de arte, mesmo quando a obra é um exemplo de «arte acidental.» Um pintor tem a intenção de produzir um certo tipo de efeito — luminosidade, talvez — ou reproduzir uma paisagem. Um compositor tem a intenção de criar uma partitura musical que quando executada resulta em música majestosa, alegre, solene, ou que tem outras qualidades musicais. Um poeta tem em mente um verso ou todo um poema para comunicar uma determinada mensagem. Na arte acidental, um resultado acidental é intencional se o artista deixa intencionalmente inalterado o resultado.

Muitos críticos afirmam explicitamente ou pressupõem que a intenção do artista desempenha um papel importante na crítica. Os críticos intencionalistas não concordam universalmente quanto à importância da intenção do artista. Alguns pensam que a intenção do artista é importante *quer* para compreender as obras de arte *quer* para as avaliar, enquanto outros negam a importância da intenção para a avaliação. Tentarei mostrar que a crítica intencionalista está fundamentalmente errada.

Considere-se alguns exemplos generalizados de crítica intencionalista.[1] Segundo um crítico intencionalista, uma pintura tem de ser tomada como representação de por exemplo, um rei, porque o pintor teve a intenção de representar um rei. Suponhamos que a pintura em questão é abstracta sendo difícil discernir o que nela é representado. Um intencionalista tentaria determinar o que uma pintura representa apelando à intenção do pintor.

Ou suponhamos que está em questão o significado de um verso difícil num poema — difícil porque é obscuro ou ambíguo. O intencionalista afirma que a intenção do artista *determina* o significado do verso e portanto elimina qualquer ambiguidade ou obscuridade. Uma situação algo mais complicada mas logicamente similar aplica-se às artes que envolvem execução. Um intencionalista afirmará que a execução *correcta* de uma peça é a que está de acordo com as indicações cénicas explícitas do dramaturgo ou, na ausência de indicações cénicas, de acordo com a intenção do dramaturgo, acessível de outra forma qualquer. De modo similar, uma partitura musical deve ser executada segundo a intenção do compositor.

A tentativa de usar a intenção do artista como critério de *avaliação* é diferente da questão de como a intenção do artista se relaciona com a compreensão ou a correcta execução. A afirmação valorativa intencionalista é a de que uma obra de arte é boa se o seu criador conseguiu realizar o que pretendia, ou má na medida em que não consegue realizar a sua intenção. O uso valorativo da intenção do artista enfrenta várias dificuldades, mas há duas que o comprometem nitidamente. A primeira dificuldade é prática, nomeadamente, o não ser com frequência possível descobrir qual foi a intenção do artista, de modo que não podemos saber se a intenção foi realizada ou não. Shákespeare é um bom exemplo; nada se sabe sobre o que seriam as suas intenções. Claro que o intencionalista não tem de dizer que a intenção do artista é o *único* critério de avaliação, embora deseje claramente defender que se trata de um critério de primeira importância. A segunda dificuldade é de natureza mais teórica. Um artista pode ter intenções muito modestas e como resultado disso realizar sempre as suas intenções: significará isso que o seu trabalho é sempre bom? Um artista pode ter intenções extremamente ambiciosas e como resultado disso nunca realizar as suas intenções: significará isso que o seu trabalho é sempre mau? Esta segunda consideração mostra que o sucesso em realizar as intenções não é um critério útil para a avaliação das obras de arte. Como Beardsley notou, o sucesso de um artista em realizar as

suas intenções é quando muito um critério de quão bom é o artista a fazer o que quer fazer.[2]

Não é assim tão fácil lidar com a questão da relação entre a intenção do artista e uma compreensão do *significado* de uma obra de arte ou de uma parte da mesma. «Significado» é aqui usado de modo a incluir coisas como o significado de uma frase poética e a representação nas artes gráficas. A intenção do artista e o significado poético serão discutidos com algum detalhe. Então, tentar-se-á mostrar que a conclusão desta discussão pode ser adaptada em geral para as diversas artes. Tentar-se-á também mostrar como aplicar a conclusão geral à questão da execução correcta.

Talvez o modo mais simples de indicar que a intenção de um poeta é independente do significado dos versos que escreve seja considerar os «poemas de computador». Para produzir tais «poemas», um computador tem de ser programado com um vocabulário, sinais de pontuação, espaços para separar palavras, e por aí em diante, que o computador combina aleatoriamente numa grande diversidade de formas. Na sua maioria, as combinações produzidas são destituídas de sentido, mas mais cedo ou mais tarde o computador imprimirá o seguinte:

O gato está na carpete.
O gato comeu o filete.

O significado deste desinteressante poema parece evidente a qualquer pessoa que entenda o português. Contudo, não houve intenção envolvida na produção do poema, porque um computador não tem intenções. Claro que as intenções estão envolvidas na programação do computador — um vocabulário particular é nele introduzido e por aí em diante — mas o computador combina as palavras de modo aleatório e nenhuma intenção de um programador pode ser responsável pelas sequências de palavras produzidas. Dados suficiente vocabulário e tempo, um computador imprimiria todos os poemas que já foram escritos, sem que por isso tivesse intenções de fazer fosse o que fosse.

O facto de podermos interpretar um significado nos «poemas de computador» sugere no mínimo que o significado e a intenção são independentes. Contudo, um crítico intencionalista talvez não se deixe impressionar pelos poemas de computador e afirme que é impossível uma sequência inintencional de palavras ter significado. Para evitar esta objecção, vou considerar apenas sequências intencionais de palavras às quais chamarei elocuções. Além disso, vou discutir a questão de modo bastante geral, não me restringindo à literatura. Argumentarei que se fosse verdade que a intenção é necessária para determinar o significado, então a comunicação seria impossível. Uma vez que comunicamos, o intencionalismo tem de ser falso.

Servir-me-ei do exemplo seguinte para ilustrar a comunicação. Antoine e Brennan estão num restaurante a comer sopa quando Antoine vê um insecto pousar na sopa de Brennan. No intuito de avisar Brennan, Antoine diz: «Está uma mosca na tua sopa.» Segundo o intencionalista, a intenção determina o significado, portanto, nesta perspectiva, Brennan só pode compreender a elocução de Antoine se souber qual é a sua intenção. Como pode Brennan saber qual é a intenção de Antoine? Pode-se sugerir que descobrimos qual é a intenção de um interlocutor quando compreendemos a sua elocução e daí inferimos a sua intenção. O intencionalista não pode aceitar esta solução de senso comum pois esta requer que a compreensão de uma elocução seja independente da intenção. Um proeminente intencionalista confrontado com este problema afirma que *conjecturamos* as intenções das outras pessoas quando ouvimos as suas elocuções e assim podemos compreendê-las.[3] Mas se conjecturamos independentemente de compreendermos as elocuções dos outros, conjecturamos às cegas. Claro que por vezes inferimos as intenções das outras pessoas com base no seu comportamento extralinguístico, como, por exemplo, podemos inferir a intenção de alguém quando a vemos retirar dinheiro da carteira de outra pessoa. Infelizmente para o intencionalista, as elocuções, na sua esmagadora maioria, não são como este exemplo. Não é em geral possível inferir as intenções por detrás das elocuções independentemente das próprias elocuções. Segundo o intencionalista, os ouvintes não têm um modo geral e eficaz de descobrir as intenções dos interlocutores e, consequentemente, não podem compreender, na sua grande maioria, as elocuções que ouvem.

Suponhamos que Antoine é um intencionalista e que tenta ajudar Brennan declarando a sua intenção, ao dizer: «*Tencionava* dizer-te que está um insecto na tua sopa.» A declaração da intenção de Antoine não ajudará porque, de acordo com a abordagem intencionalista, para compreender a declaração de Antoine acerca da sua intenção, Brennan teria de conhecer a intenção de Antoine quando este declara «*Tencionava* dizer-te que está um insecto na tua sopa», e Brennan não tem acesso ao que seria esta outra intenção de Antoine. Antoine poderia continuar a declarar eternamente as suas intenções mas, segundo a perspectiva intencionalista, Brennan jamais seria capaz de o compreender pois exigir-se-ia sempre mais uma. A declaração de intenção como forma de promover a compreensão geraria, segundo a perspectiva intencionalista, uma regressão infinita de intenções, o que significa que Brennan nunca seria capaz de compreender o que Antoine lhe dizia.

Refuta-se o intencionalismo, enquanto teoria sobre como as elocuções são compreendidas pelos ouvintes, porque segundo esta perspectiva os ouvintes não têm um modo eficaz de saber quais são as intenções dos interlocutores. Se o intencionalismo, enquanto teoria de como as elocuções são compreendidas, se refuta, parece improvável que seja uma teoria adequada de como as elocuções têm significado. O intencionalismo talvez servisse como explicação de como a linguagem poderia funcionar para criaturas semelhantes a deuses que podem intuir directamente as intenções dos outros. Mas claro que tais criaturas não precisariam de linguagem do tipo que os seres humanos usam.

Se o intencionalismo é falso, como compreendemos as elocuções? Como teste, considere-se as frases ambíguas. Uma frase é ambígua quando pode ser interpretada de modo a ter dois ou mais significados. Um exemplo de frase ambígua é: «Nunca vi a minha

mulher sem óculos.» Tanto pode entender-se que isto significa «Nunca vi a minha mulher sem ser através dos meus óculos» ou «Nunca vi a minha mulher sem que ela estivesse com óculos.»

Embora por vezes se pronunciem sequências ambíguas de palavras, as frases não são tipicamente ambíguas; se fossem tipicamente ambíguas, a comunicação seria impossível. Por vezes as condições extralinguísticas nas quais uma frase é proferida desambiguam a frase, como quando alguém diz «Eu via-a com os binóculos» na presença de um grupo que inclui uma jovem senhora que acabou de mexer nos binóculos e nenhuns binóculos estão ao alcance do locutor. Por vezes as outras frases que ocorrem no mesmo discurso são suficientes para desambiguar uma dada frase, como quando «Eu vi-a com os binóculos» é imediatamente seguida de «porque ela estava muito longe.» Por vezes as condições extralinguísticas e o ambiente linguístico funcionam conjuntamente para desambiguar uma frase. Claro que por vezes acontece que uma destas ou ambas são insuficientes e a frase permanece ambígua. De modo que uma dada frase pode ou não ser ambígua dependendo da situação na qual ocorre. Sabemos como evitar pronunciar sequências ambíguas de palavras: certificamo-nos de que certas condições extralinguísticas se verificam ou fornecemos outras frases.

Na ausência de condições apropriadas, uma frase pode ser ambígua numa dada ocasião, mesmo quando nos esforçamos para que o não seja, mas é assim que as coisas sucedem por vezes. Suponha o leitor que me apercebo subitamente de que ontem lhe disse algo ambíguo. Telefono-lhe e esclareço as coisas. Ainda assim, o que lhe disse ontem permanece, em si, ambíguo; o que deixou de ser ambíguo depois da conversa telefónica é o que lhe *quis dizer* ontem (ou o que tive intenção de lhe dizer). Com a conversa de ontem mais a conversa telefónica de hoje, consegui agora dizer o que tive intenção de dizer. Quando as frases proferidas ontem e as frases proferidas hoje são tomadas como uma única declaração, significam o que desde o princípio quis dizer.

Não posso fazer «Eu vi-a com os binóculos» significar que a vi através dos meus binóculos, *simplesmente* proferindo «Eu vi-a com

os binóculos» ou proferindo «Eu vi-a com os binóculos» *com a intenção* de ser interpretado de uma maneira e não de outra. Pensar em intenções não me levará a lado algum. O que tenho a fazer é proferir «Eu vi-a com os binóculos» e fazer algo mais — apontar, proferir outras frases, ou algo semelhante — ou assegurar-me de que certas condições se verificam. Dado 1) um discurso, 2) as condições extralinguísticas sob as quais o discurso foi proferido e 3) uma comunidade linguística específica, uma frase do discurso terá um significado específico ou permanecerá ambígua.

A descrição da linguagem e do significado dada até agora foi desenvolvida em termos de situações «triviais», mas quando nos voltamos para a literatura, a situação é diferente em alguns aspectos importantes. Em primeiro lugar, no caso da literatura há um narrador dramático, de modo que a situação literária típica é mais complicada que a situação trivial. Numa situação trivial há apenas um interlocutor e as suas elocuções, mas numa situação literária há o autor, o narrador dramático (ou narradores) e as elocuções do narrador dramático. É importante não confundir o autor *de* uma obra com o narrador dramático *na* obra. Shakespeare é o autor da peça *Hamlet*, mas o personagem Hamlet é um dos narradores dramáticos na peça. Num romance o narrador dramático é aquele que conta a história, por exemplo, Ismael em *Moby Dick*. Claro que em muitos romances o narrador dramático não é nomeado e não se refere a si próprio. Em segundo lugar, a literatura é diferente no que respeita à segunda das três condições gerais mencionadas antes para determinar se as frases são ambíguas ou não. A primeira e terceira condições parecem válidas quer para a situação trivial quer para a literária.

1. *A condição de discurso*. Nos casos felizes, temos o discurso completo — uma conversa completa, um tratado de astronomia completo, um poema completo, um romance completo. Estes são casos felizes porque quando temos um texto completo, temos tudo o que há disponível para determinar se uma frase é ou não ambígua, no que diz respeito a esta condição. Nos casos infelizes, ou sabemos que o discurso está incompleto ou não sabemos se está completo ou não. Estes casos são infelizes porque, embora possamos

determinar se uma dada frase é ambígua ou não relativamente ao discurso talvez incompleto, sabemos que a nossa determinação de ambiguidade poderia mudar se tivéssemos o discurso completo.

3. *A condição de conhecimento de uma linguagem.* Em casos felizes, conhecemos a linguagem de uma dada comunidade linguística — o inglês americano do século XX, uma certa variante regional do inglês americano do século XX, o inglês isabelino do século XVI, uma certa variante regional do inglês isabelino do século XVI, e por aí em diante — nos termos da qual podemos compreender um discurso e determinar se uma dada frase é ou não ambígua. Nos casos infelizes, carecemos de um ou outro modo do conhecimento da linguagem nos termos da qual podemos compreender um discurso.

Tem de se clarificar o que está envolvido na condição de conhecimento de uma linguagem e o que está e não está envolvido no inquérito necessário para descobrir o que uma palavra, expressão ou frase significam num discurso, numa certa linguagem. De modo a compreender uma dada frase num discurso redigido em inglês do século XVI, posso ter de investigar o significado de uma certa palavra. Mas ao descobrir o que essa palavra queria dizer no inglês do século XVI não estou a inquirir o que o autor quinhentista do discurso em questão queria dizer com ela. (Omito aqui as diferenças entre significados de palavras e significados de frases.) A distinção entre o que um interlocutor quis dizer com a sua elocução e o que a sua elocução significa é crucial aqui. É concebível que a descoberta, através de um registo histórico, por exemplo, do que um autor queria dizer com uma certa palavra sirva de pista para o que a palavra significa na linguagem contemporânea do autor. Mas a distinção em que insisto permanece: o que um autor particular quis dizer com uma palavra ou elocução numa ocasião particular do seu uso não confere a essa palavra ou elocução o seu significado no interior de uma linguagem. Pensar o contrário é ver as coisas de trás para a frente. O significado de uma palavra ou elocução numa linguagem vem primeiro e um falante particular pode então usar esse significado numa ocasião particular para dizer algo. A ordem aqui referida é lógica e não temporal.[4]

Chegamos agora à segunda condição geral — uma condição na qual as situações triviais e literárias diferem: as condições extralinguísticas sob as quais o discurso é proferido. Nas situações triviais estas condições seriam semelhantes ao gesto de apontar com o dedo, o facto de o ouvinte poder ver quem o interlocutor é, o facto de termos um par de binóculos na mão, e por aí em diante. Mas nas situações literárias, com os poemas e romances, a questão das condições extralinguísticas não se coloca. Um narrador dramático num romance ou poema não pode apontar com o dedo os seus binóculos ou uma mulher com um par de binóculos, porque embora tais narradores dramáticos se possam *referir* às coisas fora do mundo da obra literária, não podem *apontar* para essas coisas. Um ouvinte (leitor) não pode ver quem é o interlocutor porque os narradores dramáticos num romance ou poema não podem ser vistos. Pode-se *informar* o leitor da aparência desse narrador dramático ainda que um narrador dramático não possa ser visto, mas isto é um assunto linguístico e não uma questão de condições extralinguísticas. A ideia é que as frases numa situação literária — isto é, em poemas, romances, e coisas semelhantes — tipicamente não têm contextos extralinguísticos. Considere-se os modos contrastantes nos quais a mesma frase poderia funcionar numa situação trivial e numa literária. Numa situação trivial, a elocução da frase «Foi no outeiro acolá que se deu a batalha» não é ambígua no que respeita ao referente de «outeiro» se apenas um outeiro for visível. Contudo, é ambígua se dois outeiros forem visíveis e nada for feito para indicar qual deles está a ser referido. Mas se «Foi no outeiro acolá que se deu a batalha» ocorre numa obra literária, não pode haver qualquer ambiguidade de referência que envolva um contexto extralinguístico da elocução. Claro que pode haver uma ambiguidade da referência *no interior* do enredo da obra como, por exemplo, quando um segundo personagem diz: «Qual dos dois outeiros?» Embora haja um contexto de referência estabelecido pelas elocuções que constituem a obra literária, este tipo de contexto não existe independentemente do discurso e é muito diferente do contexto das situações triviais.

A minha ideia é que a natureza das obras literárias é tal que estas tipicamente não têm contextos extralinguísticos, como o discurso trivial. (Algumas situações triviais carecem parcial ou totalmente de contextos extralinguísticos — por exemplo, as conversas telefónicas.) Nada há de necessário nisto; é meramente um facto da nossa *prática*, ou modo, da vida literária. Poderia acontecer que todas as obras literárias fossem tais que, para as frases nelas contidas não serem ambíguas, teriam de ser lidas em localizações geográficas específicas, em réplicas de tais lugares ou em localizações geográficas ou réplicas com um certo tipo de características. Claro que algumas das nossas obras literárias exigem tais cenários — nomeadamente, as peças e os filmes — e uma discussão cabal da literatura exigiria um tratamento detalhado de tais obras. Mas estou interessado nas obras literárias, como poemas e romances, de que tipicamente se tem experiência (que se lêem) sem qualquer contexto extralinguístico. De acordo com as nossas práticas, estas obras literárias normalmente não têm contextos extralinguísticos. Consequentemente, o autor de um poema ou romance normalmente tem de ser ou não bem-sucedido em fazer os seus narradores dramáticos dizer o que pretende que digam sem depender da presença de um contexto extralinguístico. Um tipo possível de excepção a isto poderia ser o caso de um romance situado numa localização geográfica específica e bem conhecida. Neste caso, pode-se considerar o conhecimento do terreno geográfico uma condição de cuja validade o narrador dramático se certificou e que pode servir para desambiguar uma determinada frase no discurso.

A ideia principal aqui é que o significado é um assunto *público*, e não uma questão de saber o que um autor ou, mais geralmente, o que um interlocutor quis dizer na privacidade da sua mente. De modo que se um autor nos diz o que o seu poema significa mas não é possível descobrir esse significado no poema independentemente da declaração do autor, então não pode afirmar-se que o poema significa o que o seu autor afirma que significa. O facto de o autor ter tido certas intenções em mente quando escreveu as palavras do poema não garante que essas intenções estejam efectivadas naquelas palavras. Os autores e os interlocutores triviais por vezes não são capazes de dizer o que pretendem dizer e embora um apelo às intenções possa ajudar a clarificar o que se quis dizer com as palavras originais, tal apelo não pode mudar o significado (ou a ausência de significado) das palavras originais. Para evitar um possível mal-entendido, note-se que o autor pode agir como um crítico para explicar, interpretar, e até avaliar o seu próprio trabalho, podendo ser um bom ou mau crítico. O anti-intencionalista nega que um autor tenha uma posição privilegiada como crítico devido ao seu conhecimento íntimo da sua própria intenção (os críticos podem apenas trabalhar com o significado público que encontram na obra literária).

A representação nas artes visuais é similar ao significado na literatura, no que diz respeito à intenção do artista. O facto de um artista ter a intenção de que a sua composição represente uma maçã, uma mulher ou Churchill não leva a efeito coisa alguma. São as propriedades da própria composição que determinam o que esta representa. Como sabemos, um artista ou qualquer outra pessoa que se comporte como um crítico poderia chamar a nossa atenção para certas propriedades da composição nas quais não tivéssemos reparado, permitindo-nos ver que a composição representa (ou talvez sugere) um certo objecto ou pessoa. Mas isto apenas significa que não fomos capazes de dar conta do que ali estava publicamente acessível e que de nenhum modo envolve as intenções do artista.

A interpretação de símbolos na pintura e na literatura é também um assunto público. Os símbolos, tais como halos, têm um significado público convencional semelhante ao modo como as palavras têm significado público. É verdade que os símbolos são por vezes criados ou estabelecidos por uma obra de arte, mas isto é feito de um modo público, fazendo os símbolos desempenhar um certo papel na pintura ou na obra literária. O significado de um símbolo não é estabelecido pela intenção do artista.

A questão da execução correcta e da intenção do artista é diferente do que vimos porque nela está envolvido algo mais do que a compreensão. Acresce que há dois problemas distintos envolvi-

dos na execução: 1) no guião de uma peça ou numa partitura musical há sempre uma margem de tolerância, pois o artista nunca especifica exactamente como cada elemento deve ser interpretado; e 2) numa dada execução, as efectivas indicações cénicas ou instruções da partitura podem ser ignoradas, ou pode-se omitir certos elementos (uma passagem, uma cena, um acto). O conselho do crítico intencionalista em seguir a intenção do artista é vácuo no primeiro caso, porque se há uma margem de tolerância para o intérprete, então *há uma margem de tolerância*.

Contudo, o segundo caso é diferente. Se algo é omisso, então a intenção do artista é conscientemente ignorada pelo intérprete (director, compositor, adaptador, isto é, quem quer que seja o responsável pela execução). Neste caso, o crítico intencionalista sente que se violou a obra de arte. É verdade que a identidade da obra foi perturbada e talvez mesmo radicalmente transformada. E depois? Se um crítico se preocupa com a descrição, interpretação, avaliação da execução de uma obra, qual a importância de a execução que o crítico presencia e acerca da qual fala resultar da alteração de uma obra existente? O crítico pode ainda explicar e avaliar a execução que presenciou. O crítico poderia dizer, entre outras coisas, que a execução seria melhor se algo lhe fosse adicionado em determinado ponto e poderia ou não ser específico a respeito do que estaria em falta. Se o elemento em falta na execução de uma obra bem conhecida do crítico corresponde a algum elemento omisso pelo intérprete, director, e por aí em diante, então o crítico poderia ser muito específico e dizer correctamente que o elemento omisso era precisamente o que faltava à execução da obra. Por outro lado, numa situação específica o crítico poderia dizer correctamente que a obra interpretada ficaria melhor sem o elemento em questão.

A ideia é que o crítico tem de comentar e avaliar a obra interpretada. O crítico pode também especular sobre a razão por que uma obra interpretada é boa ou má. Nalguns casos, o crítico pode afirmar com razão que se a intenção do artista não tivesse sido frustrada, a obra interpretada seria melhor. Mas a má qualidade da obra interpretada não se ficaria a dever ao desprezo pela intenção do artista; seria devido à *mudança específica* que o director ou maestro teriam feito. Quando nos comprometemos a alterar a identidade da arte, incorremos nos perigos inerentes à vida criativa — nomeadamente, o perigo de criar um produto inferior. Contudo, há também a possibilidade de criar algo efectivamente bom e isto faz o risco valer a pena.

Do ponto de vista da crítica das obras de arte interpretadas, o que se descreve e ajuíza é o que se vê e ouve. O que se descreve e ajuíza é uma versão integral de *Hamlet*, uma versão abreviada, uma versão com vestuário moderno, e por aí em diante, e não as intenções de Shakespeare. A crítica interessa-se por nos ajudar a compreender a arte e a distinguir a boa da má arte e as intenções dos artistas não têm um papel privilegiado a desempenhar na realização de qualquer destas duas tarefas.

O Simbolismo na Arte

ALGUMAS PESSOAS ASSOCIAM OS SÍMBOLOS AO OCULTO E AO MÁGICO. Não se trata de uma conexão necessária e nada há de mágico no modo como os símbolos funcionam na arte. Nada há de misterioso no processo simbólico, embora em certos casos possa ser bastante complicado. Também nada há de inerentemente valioso no simbolismo na arte — o simbolismo é um meio de comunicar significados, o que se pode fazer muito bem ou atabalhoadamente. O simbolismo pode ser usado com bom gosto e economicamente, mas também pode ser exagerado e pesado. O simbolismo pode melhorar uma obra de arte ou tornar-se um fardo.[1]

Os símbolos com que lidamos mais frequentemente são palavras. A explicação que aqui se dá dos símbolos, contudo, não se dirige às palavras mas aos símbolos na arte. Interessam-me aqui os símbolos tal como ocorrem nas pinturas, poemas, peças, e por aí em diante. As obras literárias constroem-se com símbolos (palavras), mas estou interessado nos símbolos que resultam da descrição que as palavras fornecem. Numa pintura representa-se algo, por exemplo, um cordeiro, e a coisa representada pode por sua vez funcionar como símbolo de outra coisa, por exemplo, de Cristo. De modo semelhante, numa obra literária descreve-se algo e é a coisa descrita que pode funcionar como símbolo. As palavras e os símbolos na arte têm em comum a função simbólica de veicular o sentido, e a explicação do simbolismo aqui dada mostrará esta característica comum. Uma explicação do funcionamento simbólico das palavras, contudo, seria mais complicada que uma explicação do simbolismo na arte e não será empreendida aqui.

Antes de tentar formular uma definição do simbolismo na arte, será útil dar vários exemplos desse simbolismo e descrever o seu funcionamento. Goren Hermerén, apoiando-se em Panofsky, cita o seguinte exemplo de simbolismo:[2] Numa pintura de Jan van Eyck está representado um trono; num braço do trono está a figura de um pelicano em latão. O pelicano é um símbolo cristão tradicional para Cristo. Este é um exemplo interessante porque o pelicano parece um candidato bastante improvável para este simbolismo em particular. Este simbolismo baseia-se na crença, patente num bestiário do século XII, de que o pelicano é um progenitor dedicado. De acordo com o bestiário, as crias atacam os pais com as asas e os pais reagem, matando-os. Após três dias, contudo, a mãe pelicano perfura o seu peito, vertendo o sangue sobre os cadáveres das crias e isto ressuscita-os. A atribuição ao pelicano do poder de devolver a vida serve de base à representação do pelicano como símbolo de Cristo, a quem se atribui poderes semelhantes.

Para um exemplo contemporâneo de simbolismo, considere-se o conto de Hemingway, «Um Lugar Limpo e Bem Iluminado». Na frase que abre o conto, um homem idoso é descrito como «um velho que estava sentado à sombra projectada pelas folhas da árvore contra a luz eléctrica». Cerca de uma dúzia de linhas mais à frente Hemingway escreve «o velho estava sentado à sombra das folhas da árvore que oscilavam levemente com a brisa». Algumas linhas depois o homem é simplesmente descrito como «o velho que estava sentado à sombra». A imagem três vezes repetida do homem sentado à sombra é claramente um símbolo da aproximação da morte e do nada.

Isabel Hungerland cita um exemplo de simbolismo retirado do filme *Horizonte Perdido*.[3] Quando o Grão-Lama de Shangri-La morre, a câmara foca uma vela acesa cuja chama é extinta pelo vento. Sabemos que o Grão-Lama morreu quando a vela se apaga porque a chama extinta simboliza a sua morte.

No retábulo de Grünewald Isenheim, «A Crucifixão», um cordeiro está aos pés da cruz. Transporta uma pequena cruz no ombro, apoiada com a pata dianteira direita. O cordeiro com o crucifixo é

claramente um símbolo, presumivelmente do sacrifício de Cristo, que é também o tema principal da pintura. A própria cruz é um símbolo da cristandade, a bandeira é um símbolo nacional, a águia estampada numa moeda norte-americana de 25 cêntimos é um símbolo de certas características atribuídas à nação, como a força e a nobreza.

Se estes forem tomados como exemplos genuínos de simbolismo, então pode notar-se certas características acerca do simbolismo. 1) Um símbolo, como algumas pessoas presumem, não tem de ser concreto, isto é, não-abstracto. As palavras não são concretas. Sem dúvida que na sua maioria os símbolos na arte são concretos, mas ao formular uma definição de «símbolo» apenas se pode usar características que se aplicam uniformemente aos símbolos. 2) As coisas que os símbolos simbolizam são bastante diversificadas — por exemplo, uma pessoa (Cristo), um acontecimento e um estado (a morte e o nada), um acontecimento (a morte do Grão-Lama), uma acção (o sacrifício de Cristo), instituições (a cristandade, uma nação), qualidades (força e nobreza). Parece não haver razão para tentar limitar os tipos de coisas que podem ser simbolizadas. 3) No caso da arte visual, um símbolo não representa o que simboliza e, no caso da arte literária, um símbolo não descreve o que simboliza. Os símbolos transmitem o seu significado de uma forma mais indirecta que a representação e a descrição, mas baseiam-se na representação e na descrição e intensificam-nas. 4) Um símbolo «está em lugar de [aquilo]» que simboliza, de um modo qualquer passível de ser estabelecido. Um símbolo serve para transferir o pensamento de alguém para algo que não se confunde com o símbolo e a transferência não é uma associação arbitrária. A transferência depende de certas características do símbolo, que lhe conferem um lugar num certo sistema de significados. 5) Nenhum dos símbolos citados é um sinal natural como as nuvens que significam chuva ou o fumo que significa fogo. Os sinais naturais dependem de relações causais entre o sinal e a coisa significada. Os sinais naturais distinguem-se normalmente dos símbolos, presumivelmente porque um símbolo obtém o estatuto de símbolo em resultado da acção de

alguém, ao passo que um sinal natural tem um significado independentemente da acção de qualquer pessoa. No caso de um sinal natural, notamos apenas regularidades causais. Contudo, há aqui uma certa vagueza e devemos ter cautela.

Talvez se possa tentar agora uma definição mas, como Hungerland sublinha, a diversidade de formas pelas quais a palavra «símbolo» tem sido usada é tão vasta que provavelmente nenhuma definição poderia abranger todas.[4] O que temos a fazer é concentrarmo-nos num conjunto de exemplos que esperamos seja suficientemente representativo da generalidade dos usos de «símbolo» e cujos membros esperamos que sejam suficientemente semelhantes entre si para fornecer uma base para a definição.

> Algo é um símbolo se, e só se, para uma dada pessoa ou grupo de pessoas, esse algo está em lugar de outra coisa, de um modo qualquer passível de ser estabelecido, uma dessas coisas (a que é o símbolo) não representa nem descreve a outra (a que é simbolizada) e a relação entre a coisa que significa e a coisa significada não é simplesmente a de um sinal natural.

A questão mais importante levantada por esta definição é a do *estabelecimento* da relação «estar em lugar de». Talvez a melhor forma de explicar isto seja começar por falar acerca de símbolos firmemente estabelecidos, como a cruz. A cruz ocupou durante centenas de anos um lugar central nas cerimónias cristãs por causa do modo como se deu o martírio de Jesus. Símbolos como a cruz são uma espécie de recurso para os artistas se basearem. O artista pode confiar que todos os membros do seu público conhecem o significado da cruz se a usar no seu trabalho. Tais símbolos parecem-se muito com as palavras comuns, cujo significado é conhecido por todos os membros da comunidade. Contudo, toda esta conversa sobre a cruz ou outros símbolos firmemente estabelecidos não mostra como os símbolos se estabelecem mas apenas que são símbolos estabelecidos. Por exemplo, como se estabeleceu a cruz como símbolo? Não podemos senão especular sobre os detalhes do seu esta-

belecimento. A dada altura, alguns cristãos primitivos têm de ter desenhado ou talhado uma cruz na presença de outros cristãos que conheciam a história do martírio de Jesus de modo a aperfeiçoar uma cerimónia ou talvez estabelecer a sua identidade como membro da seita ou para qualquer outro propósito. Em todo o caso, devido ao uso da cruz num dos mais básicos acontecimentos da história cristã, a cruz representada ou talhada foi estabelecida como símbolo da cristandade. Assim, um cristão primitivo estabeleceu a *convenção* de que a cruz é um símbolo e a convenção foi aceite e usada pelos membros da comunidade cristã. Com o tempo a importância simbólica da cruz tornou-se igualmente conhecida por quem não é cristão.

Pode-se estabelecer convenções de modo formal ou informal. As bandeiras como símbolos nacionais são provavelmente estabelecidas mais frequentemente de um modo formal. Sem dúvida, em algum momento inicial da história dos Estados Unidos, um membro do Congresso propôs que uma bandeira com treze estrelas e treze listas, e por aí em diante, fosse adoptada como a bandeira dos Estados Unidos e a proposta foi aceite por voto maioritário no Congresso. Contudo, o estabelecimento dos símbolos, na sua maioria, é informal e consiste em uma pessoa usar algo de modo a mostrar que a usa para significar uma determinada coisa.

Os artistas podem usar no seu trabalho símbolos já estabelecidos, mas tal como criam histórias, pinturas, peças, os artistas também criam símbolos. Os artistas usam uma diversidade de dispositivos para os ajudar a estabelecer algo como símbolo e, sem dúvida, há dispositivos que ainda não foram inventados, mas os exemplos seguintes servirão para ilustrar os modos pelos quais se usa dispositivos para ajudar a estabelecer novos símbolos. Um deles é representar um acontecimento muito invulgar ou impossível numa pintura que de contrário representa um acontecimento trivial ou histórico. Na pintura de Grünewald, «A Crucifixão, o cordeiro que transporta a pequena cruz no ombro apoiando-se com a pata em volta do pé da cruz é um exemplo ilustrativo. Mesmo se o cordeiro não fosse já um símbolo estabelecido, esta

representação, no contexto desta pintura, serviria claramente para estabelecê-lo como símbolo. Em alguns casos em que ocorrem descrições de acontecimentos invulgares ou impossíveis nas obras literárias, estes funcionam como símbolos.

Outro dispositivo é dar a uma representação ou descrição um lugar proeminente na obra. O cordeiro na pintura de Grünewald é também um exemplo deste dispositivo; está situado no centro do primeiro plano da pintura aos pés da cruz. No conto de Hemingway, descreve-se o velho sentado à sombra logo na primeira frase. O fim de uma obra é outro lugar proeminente; outros lugares proeminentes seriam relativos ao enredo ou a outras características formais. Além destes dispositivos há a repetição e a justaposição. A descrição do velho sentado à sombra ocorre três vezes na abertura do conto de Hemingway e na narrativa a escuridão justapõe-se frequentemente à luz, que aqui significa a vida e a juventude. A justaposição, repetida ou não, pode servir para estabelecer uma relação simbólica. O cordeiro na pintura de Grünewald aparece junto ao Cristo crucificado, a quem simboliza.

Tais dispositivos, por si, contudo, não podem estabelecer uma dada coisa como símbolo: essa coisa tem de ter certas características apropriadas de modo a funcionar como símbolo de outra coisa, ou tem de haver a crença de que as tem. Quando apropriadamente apresentado numa obra de arte, é relativamente fácil tornar um cordeiro em símbolo de Cristo e do seu sacrifício, dado haver a crença de que os cordeiros têm características proeminentes como a mansidão, que é também atribuída a Cristo, e é um facto histórico bem conhecido que para os judeus o cordeiro era o animal sacrificial tradicional. No caso do homem idoso sentado à sombra, a associação espontânea entre a escuridão e a morte e a relação da expressão com «o vale da sombra da morte», no vigésimo terceiro Salmo, fornecem uma base suficiente para a situação descrita funcionar como um símbolo. A base para um pelicano simbolizar Cristo é o poder que ao primeiro se atribui de devolver a vida. O facto de hoje ninguém acreditar que o pelicano tem este poder não o impede de funcionar como símbolo de Cristo. Não é prová-

vel, contudo, que um artista dos nossos dias usasse um pelicano para o mesmo efeito, embora pudesse usar um cordeiro.

Em geral, são precisos dispositivos formais e algo com as características apropriadas para estabelecer esse algo como um símbolo ou fazê-lo funcionar como tal. Nem todos os cordeiros representados são símbolos de Cristo ou de qualquer outra coisa. Um cordeiro numa ilustração de Little Bo Peep* provavelmente nada simbolizaria. Os símbolos dependem do contexto. O modo como os elementos de uma obra de arte funcionam em conjunto para permitir que um elemento funcione como símbolo é bem ilustrado pelo exemplo da vela e do Grão-Lama. O apagar da chama de uma vela é similar em alguns aspectos ao que acontece quando alguém morre, mas estas similitudes não podem por si estabelecer a relação simbólica. A vela apagada é também similar a um pneu que se esvazia, mas nesta instância não funciona como símbolo de um pneu que se esvazia. A vela cuja chama se extingue é exactamente similar a outra vela apagada, mas uma não é símbolo da outra. A similitude não é suficiente; é o tratamento no contexto da obra que destaca as similitudes relevantes e estabelece a relação simbólica. No filme há uma primeira imagem do Grão-Lama, que se encontra nitidamente no limiar da morte. A câmara muda então para uma imagem da vela a tremeluzir antes de se abrir uma janela. O vento que entra pela janela apaga a chama. O apagar da vela simboliza a morte do Grão-Lama porque a imediata justaposição temporal das duas imagens fornece a ligação entre ambas e destaca as similitudes relevantes que estabelecem a relação simbólica. Dado outro contexto, o extinguir da chama poderia simbolizar o esvaziar de um pneu.

Um artista pode tentar estabelecer algo como um símbolo e não o conseguir, porque não associa correctamente os elementos da sua obra ou não fornece certos elementos cruciais. Se quem fez a montagem cinematográfica de *Horizonte Perdido* tivesse por engano

* Trata-se de uma personagem de uma canção infantil inglesa: uma pastora de cordeiros. *(N. do R.)*

colocado a imagem da vela bastante separada da cena da morte, não teria funcionado como símbolo da morte do Grão-Lama, embora conservasse ainda o ar de símbolo. É também possível e provavelmente ocorre com frequência que os artistas coloquem nas suas obras coisas que têm ar de ser símbolos mas que de facto são incapazes de se tornarem símbolos. Uma grande quantidade de tais «símbolos» numa obra de arte conferir-lhe-ia uma aparência de significado. Talvez algumas das coisas estranhas na arte surrealista pertençam a este tipo de «símbolo». Beardsley afirma que «A Colónia Penal» de Kafka tem «a aparência de ser profunda e abundantemente simbólica, nada simbolizando em particular, ou pelo menos nada que se possa formular noutras palavras.»[5]

Mas qual é o propósito de haver símbolos na arte? Que função desempenham? Fundamentalmente, os símbolos na arte comunicam significado ou informação. A imagem de alguém sentado à sombra transmite o significado de «está próximo da morte». O cordeiro representado com a cruz no ombro transmite o significado de «o Cristo crucificado». A vela apagada transmite a informação «o Grão-Lama está morto». Em alguns casos, o sentido comunicado pode ser gramaticalmente melhor formulado como declaração (a vela), noutros casos como expressão adjectival (o cordeiro com o crucifixo), noutros casos ainda como predicado (a sombra), e noutros ainda de outras maneiras. A ideia é que o significado é comunicado de uma forma ou outra.

A informação comunicada pode ser complementar ou redundante. No caso da vela apagada, comunica-se informação complementar – quando a vela se apaga sabemos pela primeira vez que o Grão-Lama está morto. O cordeiro com o crucifixo comunica um sentido redundante, pois o foco central da pintura é a representação do Cristo crucificado. Poderíamos talvez sentir-nos tentados a dizer que a imagem de alguém sentado à sombra é também redundante porque a situação do homem idoso é abundantemente explicitada pelos aspectos francamente assimbólicos da narrativa. É provavelmente verdade que os símbolos, na sua grande maioria, são redundantes e que poderiam ser dispensados sem que com isso

houvesse perda de significado. Poderíamos apenas, por exemplo, mostrar a morte do Grão-Lama ou dizer que o homem idoso sente a proximidade da morte.

Mas este género técnico de redundância não é uma imperfeição na arte, nem mesmo no discurso comum. A redundância do discurso comum garante que aquilo que dizemos é compreendido. O sentido redundante dos símbolos na arte acrescenta espessura e riqueza à textura da obra de arte. Os símbolos podem simultaneamente aumentar a complexidade e preservar ou intensificar a unidade de uma obra de arte. Considere-se a pintura de Grünewald sem o cordeiro com o crucifixo. Adicione-se então o cordeiro à pintura. Com o cordeiro a pintura é mais complexa do que sem o cordeiro porque tem mais elementos. O cordeiro preserva ou talvez intensifique a unidade da pintura porque o sentido simbólico do cordeiro se encaixa com os outros elementos e o tema principal da pintura. Claro que nem todos os símbolos irão melhorar uma obra de arte: um dado símbolo poderia tender para tornar uma dada obra incoerente e demasiados símbolos, mesmo que sejam coerentes, podem estragar uma obra.

Os símbolos servem tipicamente para enfatizar e reforçar o principal tema ou temas de uma obra. Em alguns casos, os símbolos usados apropriadamente dão a uma obra uma intensidade misteriosa similar à que ocorre no canto repetido. O tipo de efeito fornecido pelos símbolos não poderia conseguir-se por simples repetição no modo básico de expressão (representação e descrição). Tal repetição seria monótona ou mesmo tola: imagine-se substituir o cordeiro com o crucifixo aos pés da cruz por uma pequena representação da crucifixão. Também em alguns exemplos, o símbolo serve em maior grau para enfatizar certas características específicas do que é simbolizado — no exemplo do cordeiro com o crucifixo, a humildade de Jesus e a natureza sacrificial do acontecimento. Os símbolos funcionam de formas subtis e complicadas.

O impacto dos símbolos não resulta apenas do facto de comunicarem o sentido de uma maneira diferente da representação e da descrição; a economia com que funcionam é também importante. Um símbolo não pode valer por mil palavras, como a proverbial imagem, mas pode valer por muitas palavras ou muita descrição. Um símbolo contém uma quantidade considerável de informação num pequeno espaço. E um símbolo estabelecido serve para resumir muitas histórias e experiências importantes — é um repositório de significado.

Há pelo menos um tipo de coisa para a qual se usa a palavra «símbolo» mas que pode exprimir-se melhor de um modo diferente. Por exemplo, diz-se por vezes que Willie Loman, em *Morte de Um Caixeiro Viajante*, simboliza um certo tipo de homem ou um certo tipo de vida. Dizer que Willie Loman é um símbolo significa que o personagem e os seus actos *estão em lugar de* um certo tipo de homem ou vida e *transferem* o nosso pensamento para esse tipo de homem ou vida. Colocar a coisa nestes termos, contudo, não permite fazer justiça à experiência desta peça. Willie Loman não está em lugar de um certo tipo de homem ou vida; é um *exemplo* ficcional desse tipo de homem ou vida. Willie Loman é uma ilustração ou exemplificação, ao invés de um símbolo. Um exemplo é mais poderoso e directo e menos subtil que um símbolo. Quer a exemplificação quer a simbolização servem para chamar a nossa atenção para certos tipos de coisas e cada uma delas tem o seu lugar na arte. Contudo, não há, penso, qualquer boa razão para designarmos a exemplificação como um tipo de simbolização.

Capítulo 11

Metáfora

A METÁFORA ATRAIU PROVAVELMENTE MAIS ATENÇÃO CRÍTICA QUE qualquer outra figura de estilo. Esta atenção deve-se em parte à grande frequência com que as metáforas ocorrem na poesia. A haver uma compreensão da linguagem poética, é necessária uma explicação da metáfora. As metáforas também ocorrem na prosa e não apenas na prosa «literária». Todos usam metáforas — jornalistas desportivos, cientistas, filósofos, empresários. E as metáforas são tanto uma característica do discurso como da linguagem escrita. A metáfora é um aspecto ubíquo e poderoso da linguagem. É, portanto, bastante desejável dispor de uma explicação de como as metáforas funcionam, ou daquilo a que por vezes se chama uma «teoria da metáfora».[1]

A palavra «metáfora» é por vezes usada num sentido muito amplo, mas aqui refere-se a certos tipos de frases e a expressões que ocorrem no interior de frases. O que se segue é uma lista de exemplos de metáforas:

1. O presidente cortou a direito na discussão.
2. Uma cortina de fumo de promessas políticas.
3. A luz não é senão a sombra de Deus.[2]
4. O fumo são espinhos.[3]

Note-se que certas palavras nestas expressões e frases — «cortou» e «cortina de fumo», por exemplo — distinguem-se como metafóricas e contrastam com as outras palavras incluídas nas expressões.

De maneira a compreender a metáfora, será útil discutir primeiro outra figura de estilo — o símile. A discussão desta figura de estilo fornecerá um pano de fundo e uma oportunidade para desenvolver uma terminologia com a qual analisar a metáfora. Um símile, segundo a perspectiva tradicional, significa literalmente o que diz e compara explicitamente uma coisa com outra. Por exemplo, «O rapaz corre como um veado» é um símile que afirma que algumas das características de um certo rapaz durante a corrida se assemelham às de um veado durante a corrida. Claro que nem todas as características de um veado durante a corrida se predicam do rapaz quando este corre — por exemplo, o correr com quatro patas. Este exemplo é um símile *aberto*, na medida em que o receptor tem de extrair do contexto — as outras palavras na frase e as outras frases no discurso de que a frase faz parte — que características de um veado durante a corrida se atribuem ao rapaz. Um símile *fechado* especifica o detalhe ou detalhes em que ambas as coisas comparadas se assemelham. Pode fechar-se o símile aberto do exemplo com a adição de algumas palavras — «O rapaz corre como um veado no que diz respeito à graciosidade» ou, mais idiomaticamente: «O rapaz corre tão graciosamente como um veado.»

Os símiles são, pois, literais. O que significa «literal»? Uma palavra é usada literalmente quando é usada num dos sentidos que constam no dicionário. O significado literal de uma frase é o significado que esta tem em função dos significados literais das palavras nela contidas. Pode colocar-se agora uma questão básica sobre a metáfora: é a metáfora uma espécie de linguagem literal como o símile?

A perspectiva mais antiga e em geral mais aceite, que remonta a Aristóteles, é a de que a metáfora é um símile disfarçado, que faz uma comparação implícita. Várias outras teorias da metáfora têm sido propostas mas carecem da plausibilidade e influência que a teoria do símile disfarçado tem e não serão aqui discutidas.[4] De acordo com a perspectiva do símile disfarçado, uma metáfora tem significado de um modo literal, ainda que algo enviesado. Max Black chama a esta teoria «a perspectiva da comparação»[5] e Beardsley designa-a como «perspectiva objectual-comparativa»[6]. A

razão para usar a palavra «objectual» é realçar que a teoria defende que uma palavra metafórica se refere literalmente a um objecto ou processo, que é então comparado pelo receptor ao objecto ou processo referido pelas palavras que não são metafóricas. Considere-se a descrição detalhada que a perspectiva objectual-comparativa daria da metáfora incorporada na frase «O primeiro-ministro apresentou uma cortina de fumo de políticas.» Um receptor entenderia que a palavra «promessas» se refere a certas promessas (objectos) e que as palavras «cortina de fumo» se referem a uma cortina de fumo. O receptor compararia então os dois referentes e decifraria através de uma comparação o que está a ser dito. A teoria objectual-comparativa afirma que o modo como as palavras metafóricas significam o que significam depende em simultâneo de dois aspectos das palavras. Em primeiro lugar, as palavras têm *sentidos*, ou significados que são especificados em termos de outras palavras. O sentido de uma palavra é dado pelo dicionário. Em segundo lugar, algumas palavras e expressões *referem* ou pretendem referir objectos ou processos. Um sentido da palavra «gato» é «mamífero carnívoro (*felis catus*)... etc.» O referente de «gato» em «O gato está na carpete» é um objecto extralinguístico, nomeadamente, um gato particular.

O problema com a perspectiva objectual-comparativa é que embora, por exemplo, o referente de «promessas» seja suficientemente claro — trata-se das promessas apresentadas pelo primeiro-ministro — o referente da expressão metafórica «cortina de fumo» é um mistério. Que cortina de fumo está a ser referida de modo que se possa estabelecer um símile? É claro que nenhuma cortina de fumo em particular está a ser referida como é o caso na frase «Lembra-te da cortina de fumo que vimos na praia de Omaha.» Nesta frase «a cortina de fumo...» funciona como uma expressão referencial e pretende referir uma cortina de fumo (objecto). A expressão «cortina de fumo» na expressão metafórica não refere; funciona como, por exemplo, «um grande número» em «um grande número de promessas», nomeadamente, para modificar a palavra «promessas». Em resumo, a função completa de «cortina de fumo» *na expressão metafórica* é levada a cabo simplesmente nos termos

do sentido de «cortina de fumo» sem que haja referência. Na frase literal «John é um estudante», o nome próprio «John» refere uma pessoa em particular (objecto), mas «um estudante» não refere coisa alguma; simplesmente aplica um sentido da palavra ao sujeito da frase. Claro que em algumas frases «um estudante» pode ter função referencial — por exemplo, em «Um estudante deixou ficar um embrulho». Quando uma palavra é usada numa frase ou expressão, o seu sentido é sempre usado, mas uma palavra não refere a menos que seja usada para o fazer. Em «Os macacos são mamíferos», a palavra «macacos» refere-se à *classe* dos macacos e algo é dito acerca de cada membro da classe referida. Em «Jocko e George são macacos», o sentido de «macacos» é usado mas «macacos» não refere coisa alguma. «Jocko» e «George» referem dois indivíduos, que por acaso são macacos. Na frase metafórica (acerca de um ser humano), «John é um cordeiro», a expressão metafórica «um cordeiro» funciona como «um estudante» na primeira frase literal e como «macacos» em «Jocko e George são macacos». Isto é, «um cordeiro» aplica um sentido (metafórico neste caso) ao sujeito de uma frase e não tem função referencial.

A principal ideia destes comentários é que mesmo naqueles casos em que se poderia pensar que a perspectiva objectual-comparativa talvez funcionasse melhor — nomeadamente, casos em que a expressão metafórica é um substantivo ou uma expressão substantivada — não funciona. Mesmo nestes casos, a palavra metafórica não refere e portanto não designa um referente ao qual algo se possa comparar. Numa frase como «O meu tio é como o teu tio» tanto «O meu tio» como «o teu tio» referem e designam dois objectos que podem ser comparados e podemos dizer que a frase é um símile. Deve ser agora claro que as metáforas não são símiles. Beardsley apresenta um argumento contra a perspectiva objectual-comparativa que se ajusta perfeitamente ao que se disse. Beardsley considera a passagem do poema de T. S. Eliot «East Coker»:

> Frígidos fogos do purgatório
> Onde as chamas são rosas e o fumo espinhos.[7]

Na metáfora «o fumo [são] espinhos», a perspectiva objectual-comparativa seria a de que «espinhos» se refere a espinhos e que extraímos o significado da metáfora ao comparar o fumo e as suas propriedades com espinhos e as suas propriedades, de modo a compreender o que se está a dizer acerca do fumo. Contudo, uma parte importante do significado de «espinhos» vem neste caso do modo como se representa a coroa de espinhos na narrativa bíblica da crucifixão. É impossível extrair o significado que deriva da associação bíblica reflectindo em espinhos e nas suas propriedades — na sua aspereza, e por aí em diante. A palavra «espinhos» adquiriu um significado iliteral na sequência de um acontecimento histórico e esse significado pode ser explorado pelo poeta. Este significado não é idiossincrático ou exclusivo do poeta; deriva de um acontecimento bem conhecido e é de cariz público. As narrativas mitológicas são tão boas como os acontecimentos históricos para fornecer a base para este tipo de significado. Note-se que este argumento desloca a ênfase dos objectos e das suas propriedades para as palavras e os seus significados.

A teoria objectual-comparativa não só está errada quanto à referência como também é mais complicada do que o necessário. Na perspectiva do símile, uma metáfora funciona em duas fases: na primeira fase a expressão metafórica, por exemplo, «cortina de fumo» refere um objecto *em virtude do seu significado*; na segunda fase o objecto referido é comparado a outro objecto. Na perspectiva apresentada por Beardsley, à qual chama «teoria da oposição verbal», defende-se que as palavras metafóricas funcionam completamente ao nível da aplicação do significado, sem referir um objecto.

De acordo com a perspectiva da oposição verbal,[8] as palavras têm significados primários, ou de dicionário, e do uso destes sentidos resultam expressões literais. Além destes significados primários, as palavras têm outros significados. Alguns destes significados secundários resultam daquilo a que Max Black chama «sistemas de lugares-comuns associados».[9] Alguns dos lugares-comuns associados são associações como a dos espinhos e a coroa de espinhos de Jesus, e alguns envolvem características atribuídas em geral (com

verdade ou falsidade) a alguma coisa. Por exemplo, há uma crença generalizada segundo a qual os carcajus são ferozes. Tais significados são um recurso comum a partir do qual se pode construir metáforas. Outros sentidos secundários são gerados pelas metáforas e pelo contexto em que ocorrem. Por exemplo, o significado metafórico de «cortina de fumo» em «uma cortina de fumo de promessas» é gerado por uma abstracção do significado que o dicionário dá de «cortina de fumo» de «uma cortina de fumo densa, amiúde produzida por químicos, usada para ocultar a presença de navios de guerra» para algo menos específico como «dispositivo para ocultar algo». Além da abstracção, há muitas maneiras de gerar significados secundários, mas a ideia importante é que as (algumas) palavras têm ou podem vir a ter significados diferentes dos seus significados no dicionário.

Como se activa os sentidos secundários para significarem o que significam numa metáfora particular? Beardsley fala de uma oposição lógica entre as palavras literais e a expressão metafórica que exclui uma interpretação literal do significado da expressão metafórica e mostra que a expressão tem de ser compreendida de um modo iliteral. Não tenho a certeza de que a *oposição* lógica seja a melhor forma de o colocar, mas Beardsley está provavelmente no caminho certo. Em todo o caso, o que se passa com a compreensão metafórica de uma palavra é basicamente idêntico ao que se passa com a compreensão literal de uma palavra. Uma dada palavra pode, por exemplo, ter três significados literais distintos, sendo cada sentido numerado no dicionário. Contudo, quando esta palavra é usada literalmente numa frase, não é numerada para indicar qual dos sentidos literais exprime. Temos de descobrir que sentido literal se ajusta à frase e ao seu contexto. Se isto não for possível, a frase é ambígua ou obscura. O mesmo tipo de processo de selecção está envolvido quando uma palavra é usada metaforicamente numa expressão: cada um dos significados literais é excluído de uma maneira ou outra, e ao procurar o significado adequado temos de avançar para a «lista» de sentidos iliterais que a palavra possa já ter. Se a «lista» iliteral for insuficiente, tentaremos descobrir que

novo significado é criado pela metáfora e pelo seu contexto. Claro que não pretendo sugerir que levamos a cabo o processo de uma maneira tão mecânica; apenas especifico os elementos que estão envolvidos no processo.

Permita-se-me que examine o tipo de processo que levamos a cabo ao compreender a frase metafórica «O presidente cortou a direito na discussão». Uma frase metafórica contém tipicamente palavras substantivas (substantivos, verbos, adjectivos) que são literais e palavras substantivas que são metafóricas, como este exemplo. Contudo, não é possível saber que palavras são metafóricas e que palavras são literais *antes de toda a frase ser compreendida*. Partamos do princípio que lemos uma frase, uma palavra de cada vez, absorvendo a informação contida em cada palavra à medida que a ela chegamos. Estou ciente de que normalmente absorvemos parcelas maiores de cada vez, mas lemos de facto uma frase da esquerda para a direita, absorvendo a informação contida em parcelas de maior ou menor extensão. À medida que avançamos numa frase, em vários momentos abrem-se-nos certas opções e fecham-se outras, embora a informação que vai surgindo possa abrir opções que antes pareciam fechadas. Quando lemos o artigo «O» na nossa amostra de frase, abrem-se várias opções. Por exemplo, esse artigo e as palavras que lhe sucedem de imediato podem constituir uma descrição definida como «O homem que está no canto» ou uma expressão que refira uma classe de indivíduos como «a baleia (é um mamífero)». A ocorrência do artigo «O» bloqueia ou torna improváveis certas opções. Quando chegamos a «presidente», as duas opções mencionadas permanecem ainda. «O presidente» pode ser uma (ou parte de uma) descrição definida que refere uma pessoa que preside a uma reunião ou que ocupa um certo tipo de cargo administrativo, ou pode referir a classe dos presidentes, como na frase «O presidente é o principal oficial administrativo num departamento académico». Quando chegamos a «cortou», parece mais provável que «O presidente» seja uma descrição definida, mas a segunda possibilidade não é inteiramente eliminada. «Cortou» é a palavra metafórica na frase. Contudo, não estamos ainda em posição de o afirmar. Nada há na noção de ser presidente que exclua cortar o vinho com a água ou cortar um baralho (por exemplo, quando o presidente está a jogar póquer) ou qualquer outro dos significados literais de «cortar». A palavra «direito» parece excluir a hipótese de cortar um baralho, pois nesse caso diríamos «cortar o baralho», mas cortar a direito na água, num canal, um oleoduto, um cabo eléctrico, e por aí em diante, continuam a ser possibilidades. Quando chegamos a «na» e «discussão» tudo (ou quase tudo) assenta no seu lugar e compreendemos a frase, vemos que é uma frase metafórica e percebemos que «cortou» é uma palavra metafórica neste contexto. Nenhum dos sentidos literais de «cortar», com uma possível excepção, se ajusta ao ponto de forçar a frase a ter sentido como frase literal. O único sentido do dicionário que não é eliminado pelas outras palavras na frase é o de «proceder laboriosamente». Para atender a esta possibilidade, assumimos um contexto para a frase que exclua este sentido literal e exija a sua compreensão metafórica para indicar que o presidente lidou implacavelmente, ou algo assim, com os assuntos em consideração no debate a que presidiu.

Como sabemos ter de ler metaforicamente «cortou», em vez de outra palavra ou palavras? Não há resposta geral para esta questão. Temos apenas de ver que opções estão disponíveis para compreender, dadas as palavras de uma frase em particular. E claro que não são apenas as palavras da frase em questão que podem ser importantes. O contexto da frase — as frases pronunciadas ou escritas ligadas à frase em questão, o tom de voz ou a expressão corporal com que a frase é pronunciada se for falada, e por aí em diante — é frequentemente crucial. Acima indiquei «John é um cordeiro» como exemplo de uma metáfora, mas há contextos em que esta seria uma frase literal. Por exemplo, se alguém dissesse «tenho três animais de estimação: um porco chamado Jack, um gato chamado Tom e um chamado John que está coberto de lã. O John é um cordeiro.» Neste contexto é claro que se aplica um sentido literal de «cordeiro».

Frases como «John é um cordeiro» e «Richard é um leão», que são frequentemente citadas como exemplos de metáforas, não são

realmente metáforas — são quando muito «metáforas mortas». Por exemplo, um dos sentidos de «leão», que vem no dicionário, é o de «alguém que julgamos semelhante a um leão, especialmente em coragem, ferocidade, dignidade.» «Cordeiro», «urso», «gato», e coisas semelhantes têm significados similares especificados no dicionário. Assim, dizer que um ser humano é um leão é afirmar literalmente que a pessoa é corajosa, feroz, ou digna. (Dada a presença da locução «julgamos semelhante» em alguns destes sentidos, poderíamos ter a tentação de dizer que algumas metáforas mortas são símiles. Mas talvez uma forma melhor de as conceber seja dizer que os dicionários foram influenciados pela teoria objectual-comparativa da metáfora ao declarar alguns dos sentidos que produzem metáforas mortas.) Presumivelmente, num dado momento do passado, este sentido de «leão» não fazia parte do seu significado literal e nessa altura «Richard é um leão» podia ter sido uma metáfora. Surge um problema quanto a datar o momento em que um sentido particular se tornou literal. Os dicionários, que usei inicialmente ao especificar quando um sentido é literal ou não, são de origem razoavelmente recente, e «leão», «cordeiro», e por aí em diante, têm de ter sido usadas do modo que são correntemente usadas durante séculos. Portanto embora não possamos datar a morte de «Richard é um leão» como metáfora, esta deve ter ocorrido há muito tempo. As metáforas nascem, envelhecem na razão directa da sua popularidade e finalmente chegam ao dicionário — o cemitério das metáforas esquecidas. Também aqui há um problema conceptual, porque a distinção entre os sentidos literais e iliterais das palavras depende em última instância do uso corrente, que é apenas reflectido pelos dicionários e sempre com um atraso. Ainda assim, o uso de dicionários é a única forma prática de determinar os sentidos literais das palavras.

Acabei de afirmar que «Richard é um leão» é uma metáfora morta; e, como frase que afirma que uma pessoa de nome «Richard» é corajosa, e por aí em diante, *é* uma metáfora morta. Contudo, é sempre possível reavivar a frase como metáfora, embora deixe de ser uma afirmação acerca da coragem. Por exemplo, dado

um certo contexto, «Richard é um leão» poderia ser usada para dizer que alguém de nome Richard tem uma abundante cabeleira suave, castanho alaranjada. O ressurgir de metáforas mortas sublinha a importância do contexto na compreensão do significado das frases — metafóricas ou literais.

No princípio deste capítulo foi dada uma explicação tradicional do símile. Esta explicação defende que as palavras são usadas de modo literal nos símiles. Colocava-se então a pergunta, «as metáforas são literais, como os símiles?» Torna-se agora claro que as metáforas não são literais; isto é, as frases e expressões metafóricas dependem do funcionamento iliteral de algumas palavras ou palavras nelas contidas. A metáfora difere do símile, pelo menos do modo como o símile é normalmente entendido.

A reflexão sobre a teoria da metáfora aqui apresentada sugere-me que talvez a perspectiva tradicional do símile como comparação esteja também errada. Talvez «como um veado» em «O rapaz corre como um veado» e «como uma rosa vermelha, vermelha...» em «Oh o meu Amor é como uma rosa vermelha, vermelha» não refiram e portanto não designem um objecto para comparação. Contudo, esta questão não será aqui desenvolvida e os leitores terão de o fazer por conta própria.

Capítulo 12

Expressão

ARGUMENTOU-SE NO CAPÍTULO 5 QUE AS TEORIAS OITOCENTISTAS da arte como expressão da emoção são inadequadas e, no Capítulo 6, um exame da versão de Collingwood da teoria expressionista emocional produziu o mesmo resultado. Parece razoável supor que qualquer teoria que afirme uma conexão *necessária* entre a arte e a expressão da emoção não será bem-sucedida. Houve outros tipos de teorias da expressão — a arte como expressão de desejos, como expressão de desejos inconscientes, e por aí em diante — mas estas teorias não foram de longe tão populares como a versão emotivista. Estas teorias fracassam por razões similares às que foram citadas a respeito da versão emotivista.

Contudo, mesmo que não se possa definir a arte em termos da expressão da emoçáó, é certamente verdade que, num certo sentido, a arte exprime frequentemente a emoção. Saber em que sentido ou sentidos a arte exprime a emoção é um problema importante em estética. Considere-se em primeiro lugar dois exemplos da descrição que normalmente se faz da expressão de emoção em situações triviais fora do domínio da arte. O rosto radiante de uma pessoa exprime alegria. Nesta situação presume-se tipicamente que há dois elementos básicos envolvidos: 1) o rosto com a sua expressão particular e 2) a emoção que a pessoa sente. O comentário amargo que alguém faz exprime a sua ira (ou outra emoção, dependendo do contexto). Mais uma vez se presume tipicamente que há dois elementos básicos envolvidos: 1) o comentário amargo e 2) a emoção que a pessoa sente. Em cada um destes exemplos

há algo público — o rosto e o comentário — e algo privado ou inobservado pelos espectadores ou auditores — a emoção sentida. É bastante natural que se tome esta imagem das situações triviais como modelo para explicar o que significa dizer que a arte exprime emoção. Feito isto, somos levados a procurar na situação artística algo público que seja o meio de expressão e algo privado que se exprima através deste meio. Deve notar-se que nos exemplos citados de coisas que não são arte há emoções reais que alguém sente e há alguém que se comporta de modo a exprimir a sua emoção. É perfeitamente possível que uma pessoa se comporte de um modo expressivo sem qualquer emoção, como durante uma actuação.

A situação artística contém três itens básicos: 1) o artista, 2) a arte que o artista cria, 3) o público que tem experiência da obra. As obras de arte são, obviamente, públicas, e é portanto natural presumir que são meios públicos de expressão. O artista e o público fornecem o *locus* privado para as emoções sentidas que podem estar relacionadas com as obras de arte. Assim, dados os pressupostos típicos acerca da expressão, surgem imediatamente duas possibilidades: 1) a arte exprime a emoção do artista e 2) a arte exprime (evoca) a emoção no público.[1] Se não for possível defender uma destas duas teses, teremos de desistir da noção de que quando a arte exprime emoção há uma emoção privada envolvida. De modo a evitar certas complicações introduzidas pelas artes que são tipicamente representacionais (a discutir mais tarde), estas duas hipóteses serão discutidas na sua aplicação à música. Desenvolverei o meu argumento falando na expressão de tristeza ou alegria, partindo do princípio que são emoções típicas.

Em primeiro lugar, considere-se a possibilidade de que quando dizemos que uma passagem musical em particular exprime alegria ou tristeza, queremos dizer que a música exprime a alegria ou a tristeza do seu criador. Chame-se a esta possibilidade a «tese do artista». A princípio talvez pareça que os tipos de argumentos usados contra a crítica intencionalista podiam também ser usados para combater a tese do artista — nomeadamente, na medida em que referir a emoção do artista é falar acerca de algo que é distinto da

obra de arte. Tal argumento seria relevante do ponto de vista da filosofia da crítica, que se interessa por objectos estéticos. Contudo, a questão tem de ser tratada no contexto mais amplo da filosofia da arte e, deste ponto de vista, parece verosímil que a arte que exprime alegria ou tristeza exprime na verdade a alegria ou tristeza do seu criador. Há, contudo, boas razões para pensar que a tese do artista é falsa. Ao argumentar contra a tese do artista, deve admitir-se à partida que uma dada composição musical de carácter triste pode ter sido composta num período em que o seu autor se sentia triste e que a tristeza do compositor foi em parte responsável pelo carácter triste da música. Num tal caso, seria razoável afirmar que a música serviu para exprimir a tristeza do compositor. Contudo, a tese do artista exige muito mais. Exige que toda a música que exprime tristeza tenha sido composta por um compositor que se encontrava num estado de espírito triste, que toda a música que exprime alegria tenha sido composta por um compositor quando este se encontrava alegre, e por aí em diante.

A primeira dificuldade com que se depara a tese do artista é de cariz prático, nomeadamente, a tarefa impossível de confirmar empiricamente que toda a música que exprime tristeza foi ou será escrita pelos seus compositores quando estes se encontram tristes. Há pouca ou nenhuma informação disponível acerca do estado de espírito dos compositores quando compõem. De modo que seguramente não podemos *saber* se a tese do artista é verdadeira. A segunda dificuldade que a teoria do artista tem de enfrentar é não haver uma razão convincente para pensar que a música triste tem de ser composta por uma pessoa que se sinta triste. Dada uma passagem musical acerca da qual todos concordam que exprime tristeza, não há razão para pensar que a pessoa que escreveu aquela sequência particular de notas tinha de estar triste para o fazer. É muito fácil imaginar um compositor num estado de espírito alegre que recebe uma encomenda para compor uma peça musical que exprima tristeza para uma dada ocasião triste. Tal compositor, se for competente, deverá ser capaz de executar o trabalho requerido. Seguramente a tese do artista tem de ser falsa. Assim, apesar de podermos usar a locução «a música exprime tristeza», numa ocasião em que sabemos que um compositor que se sentia triste compôs uma peça musical triste, para transmitir a informação de que a música exprime a emoção do compositor, não pode ser isto que em geral queremos dizer quando dizemos que uma passagem musical particular exprime tristeza.

Considere-se agora aquilo a que podemos chamar «a tese da audiência», nomeadamente, a possibilidade de que quando dizemos que uma passagem musical exprime tristeza, queremos dizer que a música evoca a emoção da tristeza nos membros da audiência que ouvem a música. A tese da audiência teria de responder a objecções muito complicadas e sofisticadas relacionadas com o problema de como uma emoção específica, como a tristeza, pode ser provocada por algo tão inespecífico como a música. Há argumentos mais simples, contudo, que mostram que esta tese é falsa. A música que exprime tristeza pode evocar a tristeza num ouvinte e isto parece ocorrer com alguma frequência. Contudo, a música que exprime tristeza seguramente não evoca *sempre* a tristeza; por exemplo, uma pessoa pode ouvir uma peça musical que exprime tristeza, concordar que a música exprime tristeza e no entanto estar simplesmente demasiado alegre no momento para se sentir triste. Este argumento em particular torna-se mais claro quando se considera a música que exprime alegria: esta música dificilmente evocará sentimentos alegres numa pessoa que se encontre num estado de espírito triste. Na verdade, tal música pode fazer uma pessoa triste ficar mais triste. Ainda que especificássemos que as emoções relevantes são evocadas pela música numa pessoa que se encontre num estado de espírito normal (presumindo que se possa caracterizar adequadamente o que é normal neste contexto), não parece plausível que tal pessoa ficaria sempre triste, alegre, ou seja o que for. Assim, podemos numa dada ocasião usar a locução «a música exprime tristeza» para transmitir a informação de que uma peça musical evoca tristeza num certo indivíduo. Contudo, não é isto o que em geral queremos dizer quando afirmamos que uma passagem musical em particular exprime tristeza.

Se as teses do artista e da audiência são falsas, não há *locus* privado para as emoções sentidas em conexão com a música que exprime emoção. Consequentemente, a explicação de como a música pode exprimir emoção tem de ser feita em termos de fenómenos públicos e não pode conter referências a qualquer emoção sentida, isto é, a qualquer emoção efectiva em particular. A tristeza que se exprime através da música não tem a «profundidade» própria da tristeza que se exprime num rosto triste genuíno, que tem «atrás» de si um sentimento de tristeza. Esta ausência de profundidade significa que a tristeza da música não está em relação com nenhuma instância particular de sentimento triste. Talvez seja também digno de nota que embora um rosto triste «fingido» nos possa levar a pensar que atrás de si há sentimentos tristes, já a música triste não pode enganar-nos da mesma forma, pois atrás da música nada há que esteja necessariamente relacionada com a sua tristeza.

Se a música triste não está necessariamente relacionada com alguma instância particular de sentimentos tristes, então é desnecessário e enganador usar o verbo «exprimir» para dizer o que queremos em geral dizer ao usar a locução «a música exprime tristeza». É enganador porque «exprimir» é um verbo relacional e o seu uso neste caso sugere fortemente que há uma relação entre a música e outra coisa em particular. Consequentemente, devia evitar-se a palavra «exprime» em favor de locuções como «a música é triste» ou «a música tem uma qualidade triste». Este modo de falar torna claro que nos referimos a uma qualidade da própria música. Mesmo este tipo de uso não está isento de um inconveniente menor: pode levar alguém, que não perceba que a declaração é metafórica, a pensar que se está a afirmar que alguma música é literalmente triste. Mas o que fazemos ao afirmar que a música é triste é chamar a atenção para uma certa qualidade da música através de uma atribuição metafórica. Como vimos no último capítulo, a metáfora nada tem de errado; na verdade, é um aspecto bastante útil e poderoso da linguagem. Frequentemente, quando dizemos que a música é triste, alegre, e por aí em diante, referimo-nos às qualidades da música para as quais não dispomos de palavras literais.

Evitar «exprimir» em favor de «é» ou «tem» traz também a vantagem de uma certa simplicidade teórica. Palavras como «majestosa», «delicada», «vigorosa» e «animada» — palavras que não referem estados emocionais ou emoções — são usadas para descrever a música em termos de «é» ou «tem». Dizemos que a música é majestosa, vigorosa, animada, ou algo semelhante. Palavras emotivas, como «triste» ou «alegre», e palavras que não são emotivas, como «delicada» ou «animada», podem agora ser usadas do mesmo modo. Desde que «exprimir» seja usado em conexão com palavras emotivas, temos a impressão de que as palavras emotivas funcionam de modo diferente das palavras que não o são. Acontece, todavia, que tanto as palavras emotivas como as que o não são (as do tipo geral mencionado) são instâncias de descrições metafóricas, quando aplicadas às qualidades da música.

Tendo concluído que as descrições de qualidades da música são exemplos de atribuição metafórica, devia rever-se esta conclusão à luz de alguns dos resultados do capítulo precedente sobre a metáfora. Do ponto de vista do uso, é possível que algumas das palavras discutidas nesta secção tenham desenvolvido sentidos literais que se aplicam à música. «Triste» e «alegre», por exemplo, têm sido aplicadas à música com tanta frequência que ao usá-las não sentimos que são metáforas. Podemos não encontrar ainda estes sentidos numerados no dicionário — há sempre um certo atraso. Embora seja um assunto difícil de decidir, «triste» e «alegre» parecem aplicar-se à música tão literalmente como «allegro», «tem um andamento rápido», e por aí em diante. A questão de saber se as palavras em questão se aplicam todas metaforicamente à música ou se algumas se aplicam literalmente e outras metaforicamente, não é na verdade a mais importante. A principal conclusão deste argumento é que estas palavras descrevem características da música e não características do compositor ou do público.

É provável que as qualidades da música referidas por termos como «triste» não possam ser caracterizadas de modo geral. Ou seja, é bem possível que, por exemplo, as peças musicais tristes não tenham todas uma característica comum. Provavelmente, na sua

maioria, as peças musicais tristes têm um andamento lento mas nem toda a música triste terá de ser assim. E é claro que nem toda a música lenta é triste — uma dada peça lenta pode ser majestosa, cerimoniosa, ou pode até não ter qualquer carácter definido. Ainda assim, em certas peças musicais, «triste» será o melhor termo disponível para referir uma qualidade particular da música; «majestosa» será o melhor termo disponível para outras peças; e por aí em diante.

A música não é a única arte que tem qualidades às quais nos podemos proveitosamente referir com termos como «triste» e «alegre». Por exemplo, as pessoas referem-se amiúde a pinturas abstractas dizendo que são tristes, alegres, enérgicas, delicadas e coisas semelhantes. E é claro que há áreas da pintura representacional que se podem descrever de modo similar; por exemplo, uma pessoa pode afirmar correctamente que a representação de uma peça de vestuário foi pintada com um matiz delicado de azul ou com uma combinação alegre de vermelho e amarelo. Pode-se encontrar casos semelhantes noutras artes.

O problema tratado neste capítulo foi inteiramente discutido em termos dos aspectos não representacionais das artes: trechos musicais, pinturas abstractas, a cor nas pinturas representacionais. Claro que a cor numa pintura pode ser representacional, mas o tipo de descrições em debate não se relaciona com a função representacional da cor — relaciona-se apenas com as suas várias qualidades. A razão para restringir a discussão aos aspectos que não são representacionais está nas dificuldades levantadas pela representação: um rosto triste numa pintura será triste do mesmo modo que a música? A representação de um rosto *exprime* tristeza do mesmo modo que um rosto genuíno *exprime* tristeza, ao passo que a música se deixa melhor descrever como *sendo* triste. O rosto triste numa pintura é representado como algo que está relacionado com os sentimentos de tristeza da pessoa representada, ao passo que a música triste não está necessariamente relacionada com quaisquer sentimentos particulares de tristeza.

Parte IV

A Avaliação da Arte

Teorias da Avaliação do Século XX

QUANDO OS CRÍTICOS AVALIAM UMA OBRA DE ARTE, NÃO SE LIMITAM a afirmar que é boa ou má; dão em geral razões para sustentar a sua avaliação. Por vezes as razões fornecidas parecem sustentar o juízo valorativo e por vezes parecem não o fazer. A ideia importante aqui é que aparentemente os *juízos valorativos* podem ser sustentados por *razões* e essas razões são importantes para a crítica de arte. Alguns filósofos entendem que as conclusões valorativas e as razões estão ligadas por *princípios* gerais de tal modo que se deduz as conclusões valorativas como conclusões a partir de princípios gerais e declarações de razões. Conclusões valorativas, razões críticas, princípios críticos serão as noções centrais na explicação das diversas teorias da avaliação da arte que irei discutir. Algumas destas teorias, não todas, afirmam que os princípios e razões são irrelevantes para as conclusões valorativas.

Tradicionalmente, a *definição* dos termos valorativos básicos tem sido o foco principal das teorias da avaliação. Em geral, a palavra «bom» será usada ao longo desta discussão da avaliação como o termo valorativo para o qual os filósofos que aqui consideramos irão fornecer uma explicação. O vocabulário valorativo dos críticos é muito mais rico e contém uma multidão de termos, como «magnífico», «refinado», «belo», e coisas semelhantes. Em abono da brevidade, vou ignorar este uso.

Dadas as limitações de espaço, posso discutir apenas as teorias da avaliação mais importantes — importantes porque a teoria foi

amplamente defendida, porque teve proeminência filosófica ou porque parece particularmente prometedora.

Discutirei oito teorias que se dividem em duas fases. A primeira fase consta de cinco teorias que são tradicionais no sentido de se centrarem na ideia de definir termos básicos para a avaliação da arte, embora algumas neguem que se possa definir tais termos. A segunda fase consta de três teorias nas quais a definição de termos básicos para a avaliação da arte é tida por desnecessária. A perspectiva a que chamarei 1) *subjectivismo pessoal* propõe definir noções valorativas básicas em termos de estados psicológicos de uma pessoa (sujeito); esta teoria afirma que não há princípios críticos e que a apresentação de razões é essencialmente uma actividade sem sentido. A perspectiva a que chamo 2) *intuicionismo* afirma que os termos valorativos básicos são indefiníveis e referem propriedades que não são empíricas; a teoria afirma que os princípios e as razões são desnecessários ou não são requeridos. A perspectiva que designo de 3) *emotivismo* afirma que os termos valorativos não são definíveis, não referem algo, apenas exprimem emoções; esta teoria defende que não há princípios críticos e que as avaliações não podem ter sustentação lógica, embora seja possível apresentar «razões» persuasivas. A perspectiva que designo de 4) *relativismo* afirma que os termos valorativos funcionam de formas complexas; a teoria afirma que há princípios que relacionam as razões com as conclusões valorativas, mas que em última instância os princípios da crítica são escolhidos e não justificados. A perspectiva a que chamo 5) *singularismo crítico* defende que embora a apresentação de razões desempenhe uma função na crítica, os termos valorativos não avaliam realmente. De acordo com esta perspectiva, não há princípios críticos e portanto o problema de justificar os princípios não se coloca. 6) *A teoria instrumentalista de Monroe Beardsley* sobre a avaliação da arte não se organiza em torno da questão de definir os termos valorativos, como fazem as teorias mencionadas; isto constitui uma ruptura abrupta com o modo tradicional de teorizar e o começo de uma nova fase na teorização acerca da avaliação da arte. A teoria de Beardsley procura mostrar como as obras de arte

devem ser avaliadas em termos da sua capacidade para produzir consequências de valor. Esta teoria procura fornecer uma justificação para as razões e princípios valorativos no interior de um enquadramento instrumentalista. 7) *A teoria instrumentalista de Nelson Goodman* também afirma que as obras de arte devem ser avaliadas em termos da sua capacidade para produzir experiência de valor, mas Goodman concebe essa experiência de valor muito diferentemente do modo como Beardsley o faz. Finalmente, apresentarei 8) as minhas próprias perspectivas instrumentalistas sobre os princípios críticos, razões e conclusões valorativas.

Subjectivismo Pessoal

As teorias subjectivistas procuram *definir* o termo básico «bom» para a avaliação da arte. O que distingue as teorias subjectivistas de outras teorias que procuram definir esta expressão é que aquelas procuram definir «bom» em termos da atitude dos sujeitos ou pessoas. Há tantas versões diferentes possíveis da teoria subjectivista como há formas de classificar as pessoas. Por exemplo, a seguinte seria uma definição subjectivista impessoal: «bom» significa «o que é apreciado por todos os seres humanos». Expressões como «é apreciado por pessoas de classes sociais elevadas», «é apreciado pelo proletariado», «é apreciado pela minha família», e por aí em diante, também resultariam em definições subjectivistas impessoais caso alguém desejasse usá-las para tentar definir o termo valorativo básico. Contudo, uma vez que todas as versões da teoria subjectivista enfrentam as mesmas dificuldades básicas, discutirei apenas uma.

Parece razoável discutir a teoria subjectivista mais largamente aceite, nomeadamente, o subjectivismo pessoal, que afirma que «bom» significa «é apreciado por mim». A palavra «mim» na definição refere, evidentemente, qualquer falante que profira uma frase que contenha o termo «bom» ou um sinónimo. De acordo com esta teoria, «bom» contém uma referência implícita a qualquer pessoa que use a expressão. Esta perspectiva foi defendida por alguns filósofos[1] e defendida ou admitida de uma forma menos consciente e explícita por muitas pessoas. De agora em diante, usarei o termo

«subjectivismo» para referir a variante pessoal, «apreciado por mim», do subjectivismo.

Há diversas razões pelas quais esta definição parece plausível. Em primeiro lugar, há uma relação próxima e importante entre a qualidade de uma obra de arte e o acto de a apreciar. Claro que o facto de haver uma relação próxima entre as duas noções não significa que tenham o mesmo significado. Por exemplo, pode acontecer apenas ser desejável que tudo o que é considerado bom seja apreciado. Em segundo lugar, o que tem sido chamado «a oscilação do gosto» — o facto de poder mudar de época para época aquilo que se considera bom na arte, o facto de mudar com frequência ao longo da vida de uma pessoa aquilo que ela considera bom na arte, e por aí em diante — é reconfortante para o subjectivismo. Se o subjectivismo fosse verdadeiro, então seria de esperar que variasse bastante ao longo do tempo aquilo que se afirma ser bom, uma vez que todos admitem que os gostos estão sujeitos a grandes variações. Não obstante, é evidente que tal variação do gosto não *prova* a verdade do subjectivismo. Diversas coisas poderiam explicar a variação — imaturidade, desinformação, e por aí em diante, nos casos em que ocorrem mudanças quer num indivíduo particular quer em muitos indivíduos de um determinado período.

De um ponto de vista lógico, o subjectivismo tem uma consequência interessante: torna impossíveis as disputas críticas. Suponhamos que dois críticos, Jones e Smith, discutem acerca de uma pintura. Jones afirma que a pintura é boa e Smith afirma o contrário. A disputa parece ser acerca da pintura mas se o subjectivismo fosse verdadeiro, nenhum deles estaria a falar inequivocamente sobre a pintura e não haveria disputa. Se «bom» significa «é apreciado por mim», então quando Jones diz que a pintura é boa está a dizer «Eu (Jones) aprecio a pintura» e quando Smith diz que a pintura não é boa, está a dizer «Eu (Smith) não aprecio a pintura». As declarações «Jones aprecia a pintura» e «Smith não aprecia a pintura» podem ser verdadeiras simultaneamente sem qualquer conflito. As duas afirmações não são acerca da mesma coisa. (Algumas formas de subjectivismo não têm esta consequência. Se

«bom» significa «é apreciado pela maior parte dos membros do género humano», então se Jones e Smith discordam, pelo menos falam acerca das mesmas coisas e em princípio a disputa pode ser resolvida por um inquérito em larga escala ao gosto dos seres humanos.)

As considerações que dão plausibilidade ao subjectivismo não são, claramente, razões conclusivas para pensar que é verdadeiro; e se fosse verdadeiro, as disputas críticas teriam uma estrutura lógica diferente da que a actividade e os comentários dos críticos parecem pressupor — durante uma disputa, os críticos parecem pensar que falam da mesma coisa em vez de declarar apenas os seus gostos. Há vários argumentos que mostram que o subjectivismo é provavelmente falso.

O primeiro argumento é na verdade uma extensão do comentário anterior sobre a estrutura lógica das disputas críticas. Os críticos apresentam quase sempre razões para sustentar a sua avaliação e é frequente considerarmos tais razões úteis para compreender as avaliações e para decidir se as julgamos justificadas ou injustificadas. Em primeiro lugar, não faz muito sentido dizer que as avaliações são justificadas ou injustificadas se «bom» significa o mesmo que «apreciar». Normalmente não justificamos os nossos gostos — simplesmente são o que são. Se me pedirem para justificar o meu gosto por gelados, talvez diga, «porque são doces». Mas isto é apenas um modo de dizer que *gosto* de coisas doces ou de ser mais específico acerca daquilo que me agrada *nos* gelados. Se me pedirem para justificar o meu gosto por uma pintura, talvez aponte vários aspectos que me agradam. Mas tudo isto parece muito diferente de justificar avaliações. Ainda assim, o subjectivista irá sem dúvida achar que estes comentários são laterais ao que importa. Dirá que estes comentários só fazem sentido porque se presume que o subjectivismo é falso e isso é uma petição de princípio.

Um segundo argumento contra o subjectivismo deriva do facto de por vezes admitirmos gostar de algo que julgamos não ser bom. Acresce por vezes julgarmos algo bom sem que o apreciemos. Nenhum destes dois casos seria possível se o subjectivismo fosse

verdadeiro. Por exemplo, se o subjectivismo fosse verdadeiro e apreciássemos algo, seria impossível não o julgar bom, além do que se aplicariam considerações similares ao segundo caso. É preciso notar, como um aparte, que este argumento não se aplica necessariamente a versões impessoais do subjectivismo, em que «bom» não é definido em termos do que uma pessoa particular aprecia. O subjectivista poderia ainda responder que apenas *pensamos* estar a fazer o tipo de juízos mencionados e que nos confundimos acerca da nossa linguagem.

O terceiro argumento contra o subjectivismo é o argumento da questão em aberto, de G. E. Moore, — discutido no Capítulo 6 — que supostamente prova que *nenhuma* definição de «bom» pode ser fornecida.[2] Formulado contra o subjectivismo, o argumento prossegue do seguinte modo. Se «bom» significa «apreciado por mim», então uma avaliação da obra de arte como «Esta pintura é boa» significa o mesmo que a afirmação «Esta pintura é apreciada por mim». O argumento da questão em aberto defende que quando nos defrontamos com afirmações como «Esta pintura é apreciada por mim», podemos *sempre* razoavelmente perguntar «Sim, compreendo que aprecie a pintura, mas será uma boa pintura?» Se o subjectivismo fosse verdadeiro, tal questão seria tola, pois reduzir-se-ia a perguntar «Sim, compreendo que aprecie a pintura, mas aprecia a pintura?» Uma vez que a questão não é tola, o subjectivismo tem de ser falso. Contudo, o subjectivista poderia apontar, como fizeram alguns filósofos contra Moore, que a aplicabilidade geral do argumento da questão em aberto pressupõe a verdade da própria perspectiva de Moore, segundo a qual «bom» não é definível, nomeando uma propriedade simples que não é natural e que é insusceptível de ser analisada. O subjectivista pode defender 1) que é verdade que a aplicação do argumento da questão em aberto mostra que muitas definições de «bom» são incorrectas, mas 2) não mostra que todas as definições estão erradas a menos que a teoria de Moore seja verdadeira, o que não foi provado, e que 3) o subjectivismo é de facto verdadeiro.

Contudo, o argumento da questão em aberto sugere uma linha de argumentação conclusiva contra o subjectivismo. Este argumento depende da nossa reflexão cuidada sobre o modo como usamos a linguagem, a linguagem especificamente valorativa e a linguagem que usamos para descrever os nossos estados psicológicos. Ainda que não possamos fornecer uma análise completa do que «bom» significa ou do modo como usamos este termo, é evidente que o seu significado não é idêntico a «é apreciado por mim» ou, tanto quanto sabemos, a qualquer expressão do tipo «é apreciado por...». Afirmar que algo é bom e afirmar que algo é apreciado são coisas que desempenham dois papéis muito diferentes nas nossas actividades linguísticas. Em resumo, afirmar que algo é bom é afirmar que satisfaz determinados critérios; afirmar que algo é apreciado é fazer uma declaração sobre um facto psicológico. Usamos as afirmações acerca da qualidade para realizar um tipo de tarefa e as afirmações acerca de gostos para realizar outra tarefa bem diferente.

Como último recurso, o subjectivista poderia afirmar que a sua teoria não é acerca do modo como efectivamente usamos a linguagem agora mas que procura *reformar* a linguagem de maneira a fornecer-nos um modo de falar melhor. O subjectivista poderia afirmar que a sua reforma nos daria um modo simples e directo de verificar as nossas avaliações — posso verificar se algo é bom ao descobrir que o aprecio. Tais tentativas de reforma são insensatas, contudo, pois o objectivo principal de uma teoria da avaliação é lançar luz sobre a prática do raciocínio crítico e da avaliação que faz parte do nosso comportamento linguístico corrente e explicá-los. É verdade que se diz imensos disparates acerca da arte e da avaliação da arte, mas seguramente que toda a prática da avaliação da arte, e os termos básicos dessa prática, não necessita de reforma radical. A «reforma» do subjectivista reduz toda a actividade de avaliação da arte ao facto de se gostar da arte, o que praticamente elimina a necessidade de apresentar razões para as avaliações. A reforma limita-se a rejeitar o que precisa de ser explicado em vez de o explicar.

Intuicionismo

Aquilo a que chamo intuicionismo tem raízes na teoria platónica da beleza e é similar, em aspectos importantes, à teoria da avaliação de G. E. Moore.[3] E uma teoria como o intuicionismo é pressuposta pelos críticos e as pessoas comuns que consideram que as avaliações críticas apropriadamente feitas são verdadeiras e não referem estados psicológicos de sujeitos ou outras propriedades empíricas correntes. Contudo, não afirmo que o intuicionismo é a teoria de Platão ou de Moore; trata-se apenas de uma afirmação generalizada acerca do tipo de teoria da qual as teorias de Platão e Moore são instâncias.

O intuicionismo defende que além das suas propriedades naturais ou empíricas, como ser de uma determinada cor, dimensão, forma, ou consistir em determinados tons, sons, e por aí em diante, as obras de arte e os objectos naturais podem também ter uma propriedade valorativa que não é natural nem empírica, diferentemente referida por termos como «beleza», «valor estético» e «qualidade estética». (Esta discussão centrar-se-á apenas na *beleza.*) De acordo com o intuicionismo, a beleza é uma propriedade que, além de não ser empírica, é insusceptível de ser analisada e é portanto indefinível. Isto é, a palavra «beleza» denota uma entidade logicamente primitiva que não pode ser decomposta em partes do modo como, por exemplo, «homem» pode supostamente ser decomposto em *racional* e *animal*. Não se pode comunicar a alguém o significado da beleza através de uma definição ou uma descrição verbal e o significado da palavra «beleza» só pode ser aprendido através da experiência da beleza. A este respeito, supõe-se que o termo «beleza» seja como um termo empírico para designar uma cor, como «vermelho», cujo significado, como se sabe, só se pode aprender tendo experiência da propriedade empírica da vermelhidão. As propriedades empíricas e a propriedade da beleza, que não é empírica, são percebidas através de modos diferentes de conhecer: as propriedades empíricas são percepcionadas e conhecidas através dos modos correntes da percepção sensível — visão, audição, tacto, e coisas semelhantes — ao passo que as propriedades que não são

empíricas são percebidas através de um modo inteiramente diferente de conhecer chamado «intuição». A intuição, como é evidente, depende dos modos correntes de conhecer, no sentido em que estes têm de fornecer à mente informação acerca das propriedades empíricas de um objecto antes de a mente poder intuir se o objecto tem ou não a propriedade da beleza, que não é empírica, e em que grau. Mas enquanto a percepção corrente é sensível, a intuição não é. O que torna o intuicionismo (ético ou estético) tão controverso e alvo de um debate interminável é a ideia de que o objecto da intuição não é uma propriedade empírica ou conjunto de propriedades empíricas. A ausência de uma verificação empírica da correcção ou incorrecção de supostas intuições particulares é a raiz da controvérsia.

A característica mais atraente do intuicionismo é que a teoria promete um modo objectivo de avaliar as obras de arte. Há muito desacordo não resolvido acerca de que obras são esteticamente boas ou belas, e o intuicionismo garante que tais disputas são teoricamente resolúveis. De acordo com o intuicionismo, a beleza é a propriedade de um objecto e está *ali* para ser apreciada por quem quer que tenha a capacidade de a perceber. A beleza é uma propriedade tão objectiva como a cor ou a dimensão de algo, embora não se deixe conhecer da mesma forma que a cor e a dimensão. Se o intuicionismo é verdadeiro, numa disputa sobre se um objecto é belo ou não, um dos interlocutores tem de estar certo e o outro errado porque um objecto ou tem a propriedade da beleza ou não. De acordo com a teoria, uma pessoa que esteja errada numa disputa semelhante é cega à beleza (embora talvez não em todos os casos), isto é, a pessoa carece do poder intuitivo para captar a beleza no caso em questão. Seria evidentemente possível, dada a teoria, uma pessoa afirmar correctamente que um objecto tem beleza e no entanto faltar-lhe a capacidade para o saber — a pessoa poderia adivinhar correctamente que o objecto tem beleza ou afirmá-lo com base na autoridade de outrem que tenha a capacidade relevante.

Para clarificar o intuicionismo de um modo mais completo, pode notar-se que uma pessoa poderia ter a capacidade de intuir a

de objectos do conhecimento empírico corrente. É fácil ver como se poderia abusar da intuição e usá-la como refúgio para afirmações de conhecimento que carecem de sustentação real, e isto deixa as pessoas desconfiadas. Não obstante, não é possível provar que o intuicionismo é falso. O intuicionista pode sempre argumentar que quem quer que ponha em causa a sua afirmação carece simplesmente da capacidade para intuir a beleza (ou para intuir a bondade moral, se o intuicionista estiver a defender o intuicionismo moral). Pela própria natureza da afirmação, o intuicionista coloca a sua teoria fora do alcance da refutação; ainda assim, este facto não prova que a teoria é verdadeira nem nos leva a confiar nela.

Emotivismo

A teoria emotiva é uma explicação da avaliação que surgiu no interior do positivismo lógico, um movimento filosófico que teve grande influência no período entre aproximadamente 1930 e 1950. O positivismo lógico afirma que todo o conhecimento ou é empírico, como as verdades da ciência, ou tautológico, como as verdades da matemática pura. O positivismo lógico rejeita categoricamente a afirmação do intuicionismo de que há verdades que não são empíricas nem tautológicas, que exprimem avaliações morais e estéticas, e cuja verdade se conhece por meio da intuição. O positivista lógico considera a intuição um dispositivo filosófico inventado para dar aparência de verdade às avaliações morais e estéticas.

A. J. Ayer, um filósofo britânico, apresentou uma conhecida formulação do emotivismo em 1936 e a explicação que aqui forneço baseia-se nas suas perspectivas.[4] Ayer rejeita a versão de Moore, e todas as outras versões do intuicionismo, por não serem empíricas, mas adopta o argumento da questão em aberto de Moore contra todas as tentativas de definir os termos valorativos básicos. Ayer formula a sua versão do argumento da questão em aberto tanto contra o subjectivismo como contra o hedonismo, os quais Ayer aparentemente toma como típicos de teorias que procuram definir «bom», ou outra palavra moral, em termos de noções empíricas. Convencido de ter mostrado que o subjectivismo e o hedonismo estão errados, Ayer presume que o mesmo argumento se pode usar com êxito contra qualquer tentativa de definir «bom».

Consideremos o argumento de Ayer contra o hedonismo. A perspectiva hedonista atacada por Ayer afirma que se pode definir o bom em termos de prazer, isto é, que a palavra «bom» significa o mesmo que a palavra «prazer» ou qualquer variante, como «agradável». Assim, de acordo com esta teoria, «*x* é bom» tem o mesmo significado que «*x* é agradável». A grande vantagem do hedonismo é que, se for correcto, as avaliações morais e estéticas passam a ser na verdade proposições empíricas acerca do prazer e podem ser verificadas ou falsificadas. A teoria da avaliação revelar-se-ia uma parte da psicologia empírica. Infelizmente para o hedonismo, afirma Ayer, não é autocontraditório dizer, afirmar ou defender que há coisas agradáveis que não são boas, isto é, pode defender-se que algumas coisas agradáveis são más. Se o hedonismo fosse verdadeiro, isto é, se os termos «bom» e «agradável» tivessem o mesmo significado, então seria autocontraditório afirmar que alguns prazeres não são bons. Isto é, se o hedonismo fosse verdadeiro, poderíamos substituir «bom» por «agradável» na frase «Alguns prazeres não são bons» donde resultaria a frase autocontraditória «Algumas coisas boas não são boas». Contudo, uma vez que a frase «Alguns prazeres não são bons» não é autocontraditória, o hedonismo tem de ser falso. Ayer usa exactamente o mesmo argumento contra o subjectivismo.

Que critério usa Ayer ao afirmar que a frase «Alguns prazeres não são bons» não é autocontraditória? Se alguém afirmasse «Alguns solteiros são casados», diríamos que a frase é autocontraditória devido ao modo como usamos ou compreendemos a palavra «solteiro». Por outras palavras, parte do significado de «solteiro», o modo como usamos o termo, é o não ser casado. Em resumo, a inconsistência de uma dada frase numa dada linguagem mostra-se apelando aos significados dos termos dessa linguagem. O que Ayer defende, então, é que as definições subjectivistas e hedonistas não

abrangem a diversidade de modos em que usamos termos como «bom» em português ou qualquer outra língua natural. O seu método consiste em encontrar uma frase que pareça perfeitamente sensata aos utentes comuns do português e mostrar que a frase seria inconsistente, dada uma certa definição. A tese mais geral de Ayer é a de poder fornecer um contra-exemplo a qualquer definição de termos valorativos básicos que se proponha. Esta tese justifica-se apenas se de algum modo for possível «ver» que os usos de «bom» e de outros termos semelhantes em português são tão diversos que nenhuma definição os poderia abranger.

Ayer afirma que podemos evidentemente construir uma linguagem na qual a definição hedonista seja adequada ou uma linguagem na qual a definição subjectivista seja adequada, mas nenhuma delas seria português e o português é a linguagem na qual fazemos as nossas avaliações morais e estéticas. Pelo menos, no que diz respeito à ética e a estética, Ayer é um filósofo da «linguagem corrente». Isto é, Ayer defende que o uso da linguagem corrente é o critério para a correcção ou incorrecção das definições.

Se «bom» ou qualquer outro termo valorativo básico não refere uma propriedade primitiva, inanalisável, que se conheça por intuição, ou se não pode ser definido em termos que referem propriedades empíricas, então como será que «bom» funciona? Parece que foram excluídas todas as formas pelas quais «bom» poderia funcionar numa frase *referindo* algo em virtude do qual a frase seria verdadeira ou falsa. Ayer conclui que as frases valorativas são insusceptíveis de ser verdadeiras ou falsas e que os termos valorativos servem apenas para exprimir os sentimentos — favoráveis ou contrários — das pessoas que os usam. De acordo com Ayer, quando uma pessoa afirma «Esta pintura é bela», ao observá-la, não está a asseverar ou afirmar algo acerca da pintura, está simplesmente a exprimir os seus sentimentos favoráveis acerca da pintura. Proferir a frase em questão equivale a exclamar «Esta pintura — hurra!» A frase «Esta pintura é má» equivale a exclamar «Esta pintura — bah!» A teoria de Ayer é por vezes referida como a Teoria Bah-Hurra.

Há algum perigo de confundir a perspectiva de Ayer com a versão do subjectivismo que procura definir «bom» em termos de «é apreciado por mim». Contudo, de acordo com esta versão do subjectivismo, «*x* é bom» significa «*x* é apreciado por mim», o que é verdadeiro ou falso; de acordo com o subjectivismo, os termos valorativos referem e as frases valorativas afirmam algo que é verdadeiro ou falso acerca do mundo. De acordo com o emotivismo, contudo, os termos valorativos são apenas expressivos e as frases valorativas *não* afirmam algo. Contudo, há um aspecto no qual o emotivismo é similar à versão «é apreciado por mim» do subjectivismo. Se duas pessoas discordam, afirmando uma «Esta pintura é bela» e afirmando a outra «Esta pintura não é bela», o desacordo é apenas aparente e não real. A primeira pessoa exprime a sua atitude favorável para com a pintura e a segunda exprime a sua atitude desfavorável para com a pintura, mas nenhuma delas *afirma* realmente algo. Uma vez que nada está a ser afirmado por qualquer das duas pessoas, não há desacordo. A impossibilidade de desacordo acerca de avaliações contrasta com os desacordos que temos acerca de factos. Por exemplo, se duas pessoas discordam acerca de, por exemplo, a cor de um objecto, cada uma delas faz uma asserção ou afirmação acerca de uma característica do mundo empírico. E é evidentemente possível em princípio resolver uma disputa acerca de factos. Contudo, de acordo com o emotivismo, um desacordo acerca de valores não pode ser resolvido pela descoberta de que dada proposição é verdadeira.

Não obstante, o desacordo acerca de valores pode ser resolvido no sentido de que, em resultado do debate, de um olhar mais atento sobre o quadro, de uma ameaça, elogio, ou seja do que for, uma das partes pode mudar de atitude. Além disso, de acordo com Ayer, as atitudes podem ser influenciadas directamente pelo proferir de frases valorativas. Quando Jones afirma «Esta pintura é bela», não só exprime os seus sentimentos para com a pintura como pode suscitar sentimentos favoráveis em outros. É possível então que a mera elocução de uma frase valorativa possa suscitar atitudes ou sentimentos semelhantes.

Fornecer uma *razão* na crítica é citar uma característica de uma obra de arte em defesa de uma afirmação valorativa acerca da obra, isto é, uma razão é uma afirmação que constitui indício de que a avaliação é verdadeira. Uma vez que o emotivismo afirma que as avaliações são insusceptíveis de ser verdadeiras ou falsas, não há um modo directo de apresentar razões, caso o emotivismo seja verdadeiro. Se um crítico afirma que uma peça é má por ser entediante não está, de acordo com o emotivismo, a apresentar uma razão para a verdade de «A peça é má», embora o conhecimento do carácter entediante da peça possa fazer alguém adoptar uma atitude desfavorável para com a mesma. Contudo, se os críticos não podem, de acordo com o emotivismo, fornecer razões para a avaliação, podem fornecer aquilo a que poderíamos chamar «persuasores». Uma consequência importante desta característica do emotivismo é que ao passo que os filósofos que defendem a apresentação de razões distinguem entre boas e más razões, não há forma de distinguir entre bons e maus persuasores. Qualquer coisa que um crítico possa dizer ou fazer — citar uma característica de uma obra de arte, fazer uma ameaça física, pontapear alguém — pode resultar na mudança de atitude em outrem. Se, contudo, não há distinção entre bons e maus persuasores enquanto indícios a favor da verdade das conclusões valorativas e se qualquer coisa pode funcionar como persuasor, então é evidente que a crítica valorativa não é uma actividade racional. Claro que um persuasor pode ser mais eficaz que outro mas, na perspectiva emotiva, este sentido de ser melhor ou pior não tem a ver com a verdade das avaliações.

Uma crítica importante da versão de Ayer do emotivismo é que a sua análise da avaliação é demasiado simples. Alguns emotivistas posteriores procuraram remediar esta imperfeição argumentando que as avaliações têm um aspecto descritivo e talvez também um aspecto imperativo. A mais conhecida destas análises emotivistas é o livro de C. L. Stevenson, *Ethics and Language*.[5] Algumas características centrais do emotivismo reaparecerão no relativismo, a próxima teoria da avaliação que vou discutir.

Relativismo

A perspectiva a que chamo «relativismo» é uma adaptação de algumas das características básicas da filosofia moral de R. M. Hare[6] ao problema da avaliação na crítica. O relativismo é similar à perspectiva de Bernard Heyl.[7] O fundamento lógico do relativismo assenta no tipo de análise que Hare dedica ao bom. Esta análise pretende ser uma descrição do uso que damos ao termo «bom» quer em contextos morais quer em contextos amorais: Hare afirma que «bom» funciona da mesma forma independentemente do contexto. Se Hare estiver certo, parece não haver razões para que não se possa formular uma explicação de «boa obra de arte».

Hare, como Ayer, usa uma versão do argumento da questão em aberto de Moore para mostrar que nenhum termo descritivo como «agradável», «aprovo», ou coisas semelhantes, tem *o mesmo significado* que «bom». Consequentemente, nenhum conjunto de afirmações que conste apenas de descrições de algo pode *implicar* que algo é bom. Mas ao passo que Ayer não faz qualquer tentativa séria de descobrir como a linguagem valorativa efectivamente funciona e conclui rapidamente que «bom» não tem qualquer significado cognitivo e é meramente expressivo de sentimentos, Hare examina cuidadosamente e em profundidade a linguagem valorativa e conclui que o significado de «bom» é a sua função *laudatória*. Hare afirma 1) que o que é comum a todos os usos normais de «bom» em qualquer contexto é o facto de se fazer um elogio e 2) que esses casos nada mais têm em comum. A afirmação de Hare é nitidamente acerca do modo como usamos palavras valorativas; como Ayer, Hare é, neste aspecto, um filósofo da linguagem corrente. Hare distingue entre *o significado* de «bom», que não depende do contexto, e *os critérios* de «bom», que dependem do contexto. Embora façamos sempre um elogio quando usamos «bom», os critérios que usamos ao aplicar «bom» variam de contexto para contexto. Em ambos os casos, quando dizemos «Esse é um bom relógio» e «Esse é um bom rádio» estamos a elogiar, mas usamos um conjunto de critérios para relógios e outro conjunto para rádios. As características que fazem um rádio bom diferem das que fazem um relógio bom.

A avaliação de relógios e rádios é relativamente fácil e directa porque há um acordo generalizado acerca dos critérios de qualidade para relógios e rádios. O mesmo não se pode dizer acerca da crítica de arte, de modo que é uma boa ideia ilustrar primeiro a teoria com exemplos fáceis. Considere-se o que está envolvido em afirmar correctamente «Este é um bom relógio». Em primeiro lugar, elogiamos um relógio particular. Em segundo, afirmamos que um relógio particular satisfaz todos os critérios para bons relógios (ou um conjunto suficiente deles). Se a avaliação for posta em causa, a pessoa que fez a avaliação tem de fornecer *razões* justificativas, isto é, tem de *mostrar* que o relógio satisfaz os critérios de qualidade para relógios. Como razões, pode-se salientar que o relógio mantém um registo exacto das horas, é de pequenas dimensões, e por aí em diante. É importante notar que ao afirmar que algo é um bom relógio, *comprometemo-nos* com um certo critério ou critérios e, portanto, com um princípio que dá corpo ao critério ou critérios. Assim, se consideramos bom um relógio particular A, então comprometemo-nos a afirmar de qualquer relógio exactamente similar a A que também é bom. Claro que no caso dos relógios não se exige a exacta semelhança (e para os outros objectos na sua grande maioria) porque certas características, por exemplo, a forma, na maioria dos casos, são irrelevantes para a qualidade nos relógios. Hare afirma que a avaliação é um procedimento *dedutivo* que envolve princípios gerais. Pode ilustrar-se esta característica do seguinte modo:

1. Todos os relógios que têm as propriedades *A*, *B* e *C* são bons.
2. Este relógio tem propriedades *A*, *B* e *C*.
3. Portanto, este relógio é bom.

(Nesta ilustração, a primeira premissa é um princípio.) A ideia de que a avaliação é um procedimento dedutivo a partir de princípios gerais é na verdade idêntica à ideia de que afirmar que X é bom compromete o interlocutor com um princípio geral de qualidade para objectos do tipo X. O primeiro modo de formular a ideia começa «por cima» com princípios dados ou estabelecidos a partir

dos quais se deduz a avaliação particular. O segundo modo de formular a ideia começa «por baixo» com a avaliação particular que se deseja fazer; fazer a avaliação particular *gera* o princípio geral para todos os casos relevantemente similares. Começamos por cima quando avaliamos coisas como relógios e rádios, para as quais há princípios de qualidade estabelecidos que todo o avaliador aceita. Começamos por baixo quando desejamos ou consideramos necessário avaliar algo para o qual não existem princípios estabelecidos ou quando estes são rejeitados por quem faz a avaliação. O facto, se é um facto, de que começar por baixo gera e compromete-nos com princípios gerais que abrangem todos os casos relevantemente similares mostra que a linguagem valorativa não pode ser usada de ânimo leve.

A função dos princípios, sejam morais, críticos, ou de outra natureza, é fornecer um enquadramento racional para a avaliação. Devido à sua generalidade, os princípios fornecem uma estabilidade que poderia não ser acessível procedendo caso a caso sem procurar relacionar de algum modo estes casos. Além disso, os princípios podem ser ensinados no mesmo sentido que uma pessoa pode enunciar um princípio a outra e o ouvinte pode compreendê-la. Não há evidentemente qualquer garantia de que os ouvintes aceitarão como princípio o que ouvem e compreendem. Os princípios fornecem um procedimento para ajudar a garantir a consistência; isto é, na medida em que um crítico se sirva de princípios, tratará os exemplos similares de modo similar. Afirmar de dois exemplos exactamente similares que um é bom e o outro mau seria um caso de inconsistência. Vale a pena notar que os indivíduos podem não ser capazes de formular explicitamente os princípios que defendem e usam. O teste para saber se uma pessoa usa ou não princípios quando avalia algo é o facto de a pessoa avaliar similarmente os casos que são similares em aspectos relevantes. As avaliações que uma pessoa faz podem satisfazer esta tese sem que a pessoa esteja ciente disso; para ter e usar princípios não é necessário compreendê-los em abstracto. Na verdade, uma pessoa pode aprender a usar um princípio num dado contexto observando as avaliações

particulares feitas por outrem sem que qualquer um deles seja capaz de formular o princípio que foi transmitido.

De acordo com o relativismo, os princípios da crítica não podem em si ser justificados — estes são o fundamento último da justificação estética. O que se pode então dizer dos princípios da crítica que as pessoas defendem e usam? A resposta do relativismo é que os princípios são defendidos em resultado de uma *decisão* por parte de quem os defende. A decisão pode ser consciente ou pode resultar da influência do ambiente cultural do sujeito. Hare chama «decisões» a ambos estes modos de defender um princípio porque ambos exemplificam a aceitação de um princípio sem que este seja deduzido de premissas já aceites ou induzido como provável a partir de premissas. Os princípios não são verdadeiros nem falsos; simplesmente dão corpo a decisões de elogiar certos tipos de coisas.

Hare afirma que os critérios (e portanto os princípios) fazem necessariamente parte da qualidade. Argumenta também que o significado de «bom» consiste no seu uso para elogiar. De acordo com Hare, elogiar é uma acção que decorre da própria iniciativa de um indivíduo e dos seus princípios, podendo-se decidir elogiar ou não. Os critérios e princípios conjugam-se para produzir generalidade, o elogio e a decisão conjugam-se para relacionar a generalidade com uma pessoa individual. O aspecto da decisão fornece um meio para a mudança nos ou dos princípios. Muda-se um princípio decidindo (conscientemente ou não) elogiar de um modo diferente do que se fez no passado, isto é, predicando «bom» com base em critérios diferentes.

Mesmo que todos concordassem com o mesmo conjunto de princípios críticos, isso seria consistente com o relativismo. O que torna uma perspectiva relativista é os seus princípios não serem em si justificados mas decididos.

Se os relativistas têm razão acerca do estatuto lógico dos princípios críticos, haverá considerações que se possa ter em mente, ao decidir os princípios, susceptíveis de tender para um acordo geral acerca de princípios? Talvez o melhor que se possa dizer a este respeito seja que os críticos deviam ter um amplo contacto com as artes

às quais aplicam os seus princípios críticos. Contudo, a julgar pelo passado, parece haver pouca esperança de que mesmo os críticos bem informados cheguem a um completo acordo. Ainda assim, nada exclui a possibilidade de um acordo generalizado ou mesmo completo. Suspeito, contudo, que muitos relativistas vêem a possibilidade de um acordo completo como uma situação estagnante em que tanto a arte como a crítica teriam perdido a vitalidade.

Singularismo Crítico

Alguns filósofos argumentaram que os princípios não desempenham qualquer papel na crítica de arte.[8] Estes filósofos concordam que os críticos apresentam razões e que fazê-lo é a função própria da crítica, mas defendem que uma razão não envolve um princípio. Contrastam a apresentação de razões na crítica com a apresentação de razões na moralidade e na avaliação de coisas como relógios e rádios. Na verdade, afirmam que a diferença é tão grande que as obras de arte não podem ser de todo avaliadas. O singularismo crítico é uma teoria da avaliação na medida em que é uma explicação de como a linguagem valorativa funciona quando aplicada à arte, mas defende que tal linguagem quando aplicada à arte não serve um propósito valorativo. Quando um crítico afirma que uma obra de arte é boa e apresenta uma razão para o que afirma, a razão não serve para justificar que se afirme que a obra é «boa». De acordo com o singularista crítico, a razão funciona para chamar a atenção da pessoa que lê ou ouve o comentário do crítico para uma qualidade qualquer da obra de arte. Uma vez que se tenha chamado a atenção para uma qualidade de uma obra, o leitor ou ouvinte pode apreciar essa qualidade, se a puder discernir. Os termos valorativos desempenham simplesmente um papel no processo cuja única função é chamar a atenção para as diversas qualidades das obras de arte.

Os singularistas críticos parecem apoiar-se em dois argumentos para rejeitar a relevância dos princípios na crítica de arte. O primeiro é que as obras de arte são únicas e que, consequentemente, é impossível afirmar que uma obra é melhor que outra — cada obra

de arte é em si uma classe e parece não ter sentido tentar comparar uma obra com outra. O primeiro problema com este argumento é descobrir o que se pretende. Cada objecto ou acontecimento é único no sentido de que é apenas aquilo que é; mas não pode ser isto o que os singularistas críticos têm em mente, pois pretendem afirmar que as obras de arte são únicas de um modo que outras coisas não são. Talvez queiram defender que cada obra de arte é em algum aspecto diferente de todas as outras obras de arte; neste sentido, as obras de arte contrastam com os relógios produzidos em série, cada um dos quais é exactamente como os outros. Mesmo assim, as obras de arte têm claramente similaridades e deixam-se incluir em classes — por exemplo, a classe das pinturas, a classe das estátuas, e por aí em diante — e em subclasses das classes mais vastas — por exemplo, a subclasse das pinturas representacionais, a subclasse das comédias, e por aí em diante. Muitas obras de arte são muitíssimo individuais, mas não são únicas no sentido defendido pelos singularistas críticos.

O segundo argumento do singularista crítico é que uma qualidade citada como mérito (uma razão) numa obra de arte pode não ser um mérito ou pode mesmo ser uma imperfeição noutra obra de arte e que, consequentemente, não pode haver um princípio geral que implique uma qualidade aplicável a todas as obras de arte. Como veremos em breve, Beardsley tem um argumento eficaz contra a tese do singularismo crítico de que os princípios não são possíveis porque uma razão citada como mérito numa obra de arte pode não ser um mérito ou pode mesmo ser uma imperfeição noutra obra.

O Instrumentalismo de Monroe Beardsley

COMO VIMOS, A TEORIA DE BEARDSLEY SOBRE A AVALIAÇÃO DA ARTE não está organizada em torno da questão de como se deve definir «bom» para os contextos estéticos ou artísticos. Na verdade, Beardsley nem sequer procura definir tais termos. A primeira preocupação da teoria de Beardsley é mostrar como funciona o raciocínio crítico, isto é, como — usando a noção de valor instrumental — as avaliações críticas das obras de arte podem derivar logicamente de princípios críticos e declarações de razões. A teoria da avaliação de Beardsley consiste em duas partes relacionadas: uma explicação do raciocínio crítico acerca das artes à qual chama «teoria do critério geral» e uma explicação da natureza do valor artístico a que se pode chamar «a teoria instrumentalista do valor artístico». A sua teoria instrumentalista do valor artístico é o fundamento da teoria do critério geral.[1]

Vou primeiro considerar a explicação do raciocínio crítico fornecida por Beardsley. A característica central da sua teoria é a ideia de que o raciocínio crítico acerca das artes pressupõe princípios gerais dos quais dependem *dedutivamente* as conclusões valorativas sobre obras de arte em particular.[2]

A necessidade de princípios gerais tem sido vigorosamente debatida. Os singularistas críticos sublinharam correctamente que algumas características são méritos numa obra de arte mas não em outras obras de arte (por vezes são mesmo imperfeições). Consequentemente, argumentaram que não há princípios gerais que envolvam *tais características*. O seu argumento é que se a caracterís-

tica X é por vezes um mérito e por vezes não, então um princípio geral como «X é sempre um mérito» não pode ser verdadeiro. (Os singularistas críticos retiraram também a conclusão mais robusta de que não há sequer princípios gerais.)

A resposta de Beardsley a este argumento é que não é preciso haver um princípio geral para *todas* as características que se pode correctamente citar como méritos. Em primeiro lugar, é amiúde enganador falar de características únicas separadas de outras características. A característica A pode ser um mérito numa obra de arte quando a obra também tem as características B e C. Contudo, a característica A pode não ser um mérito quando a obra carece de B e C e tem as características M e N. As características funcionam com frequência em conjuntos e algumas combinações de características funcionarão bem ao passo que outras não. Assim, ao compreender por que uma dada característica ajuda a tornar boa uma obra de arte, temos amiúde de ver como se combina com outras. Na perspectiva de Beardsley, não tem de haver um princípio geral para todas as características que se possa correctamente citar como méritos. Quando as características funcionam em conjunto para tornar as obras boas, são secundárias relativamente a características mais básicas que tornam as obras boas. Os critérios mais básicos que tornam as obras boas são os critérios *primários* que geram os princípios gerais. Escreve Beardsley: «Por exemplo, suponhamos que um toque de humor (as anedotas do coveiro [em *Hamlet*], a sentinela ébria ao portão [em *MacBeth*]) é um mérito num certo contexto porque eleva a tensão dramática, mas uma imperfeição noutro contexto, onde enfraquece a tensão.»[3] É claro que um toque de humor não é um mérito *geral*, mas repare-se que nos exemplos citados é um mérito porque aumenta a tensão dramática, e no hipotético exemplo em que a enfraquece é uma imperfeição. Talvez a tensão dramática seja sempre um mérito, pelo menos nas encenações dramáticas. A tensão dramática é um exemplo de *intensidade*, a qual, afirma Beardsley, é um critério primário. Beardsley também afirma que há outros dois, e apenas dois, critérios primários — a *unidade* e a *complexidade*. Beardsley argumenta, mas não

pretende ter mostrado concludentemente, que qualquer razão que possa ser citada como mérito geral ou primário pode ser subsumida *ou* na unidade, *ou* na intensidade, *ou* na complexidade. Assim, de acordo com Beardsley, a simples presença da unidade *ou* da intensidade *ou* da complexidade produz *sempre* valor numa obra de arte. Por conseguinte, Beardsley afirma explicitamente que há três, e apenas três, princípios críticos, cada um tendo por sujeito um dos méritos primários. Os princípios críticos são:

> «A unidade numa obra é sempre boa até certo ponto.»
> «A intensidade numa obra é sempre boa até certo ponto.»
> «A complexidade numa obra é sempre boa até certo ponto.»

Aqui é importante notar que Beardsley afirma explicitamente que qualquer aspecto moral ou cognitivo que uma obra possa ter é irrelevante para a sua avaliação como arte. Afirma que apenas as propriedades estéticas de unidade, intensidade e complexidade contribuem para o valor da arte enquanto arte. Na perspectiva de Beardsley, para que um aspecto da arte seja relevante para o valor artístico, tem de ter a capacidade de contribuir para a produção de experiência estética. Os três aspectos estéticos da arte funcionam para produzir a experiência estética (e ao fazê-lo não fazem qualquer referência ao mundo exterior à experiência estética). Por outro lado, de acordo com Beardsley, os aspectos morais e cognitivos da arte não contribuem para produzir a experiência estética (e como fazem referência ao mundo exterior à experiência estética podem mesmo interferir com a produção de experiência estética). As razões específicas que levam Beardsley a considerar que há apenas três méritos primários e que os aspectos morais e cognitivos da arte não podem ser méritos tornar-se-ão claras quando se explicar a sua concepção da experiência estética mais à frente.

O seguinte diálogo simplificado servirá de exemplo da estrutura do raciocínio crítico. É simplificado porque, apenas se discute uma característica primária. Um exemplo completo implicaria uma discussão detalhada de cada uma das características

primárias e seria muito mais abundante em detalhes citados e descritos.

CRÍTICO: O «Monte de Saint-Victoire, Visto da Pedreira Chamada *Bibemus*» de Cézanne é uma boa pintura.

QUESTIONADOR: Porquê?

CRÍTICO: Porque as suas cores são harmoniosas e a sua composição espacial de planos e volumes está solidamente organizada.[4]

QUESTIONADOR: É verdade, mas por que fará isso que a pintura seja boa?

CRÍTICO: Porque cada uma delas é uma instância de unidade e a unidade numa obra de arte é sempre boa.

Os comentários do crítico podem ser reorganizados para mostrar a natureza dedutiva deste raciocínio.

1.	A unidade numa obra é sempre boa até certo ponto.	Princípio
2.	As cores desta pintura são harmoniosas e a sua composição espacial de planos e volumes está solidamente organizada.	Por observação
3.	Esta pintura tem unidade.	De 2 ou por observação
4.	Esta pintura é boa até certo ponto.	De 1 e 3

É claro que a reformulação dedutiva dos comentários do crítico não diz tanto como os comentários originais. Originalmente, concluiu-se que a pintura é boa mas na reformulação concluiu-se que a pintura é boa até certo ponto, o que é uma conclusão muito *mais fraca*. Os comentários originais tal como foram apresentados, contudo, não são dedutivamente válidos. A mera presença de alguma unidade não garante a conclusão *forte* de que a obra que a

possui é boa, mas apenas a conclusão *fraca* de que a obra é boa até certo ponto.

Pode-se fazer reconstruções dedutivas simplificadas semelhantes do raciocínio dos críticos a propósito de outros assuntos além da unidade. Beardsley menciona o uso do humor em *Macbeth* (a sentinela embriagada no portão) para aumentar a tensão dramática (intensidade). Uma reconstrução do raciocínio crítico implicados neste ponto poderia ser assim:

1.	A intensidade numa obra é sempre boa até certo ponto.	Princípio
2.	Há um toque de humor em *Macbeth* que, juntamente com outros elementos da peça, lhe dá intensidade.	Por observação
3.	*Macbeth* é intensa.	De 2
4.	*Macbeth* é boa até certo ponto.	De 1 e 3

A conclusão deste argumento também é *fraca*. O leitor pode ver como seria uma reconstrução para a complexidade e que uma conclusão derivada do princípio da complexidade seria uma conclusão fraca.

Beardsley conclui que há três princípios gerais e que destes se pode retirar as conclusões dedutivas. Estes três princípios — quer individualmente, quer em conjunto — não bastam para deduzir a conclusão *forte* de que uma obra de arte é *boa*. A partir do momento em que o predicado valorativo nos princípios é o fraco e inespecífico «é boa até certo ponto», não é possível usar os princípios para deduzir uma conclusão que tenha o predicado forte e específico «é boa». O predicado valorativo na conclusão de um argumento dedutivamente válido não pode ser mais forte que o predicado valorativo, ou predicados, que aparecem nas premissas.

Depois de se ter mostrado que a teoria do raciocínio crítico de Beardsley está ligada à sua teoria instrumentalista do valor artístico, mostrar-se-á como a sua teoria completa fornece uma formulação dos argumentos dedutivos em que se pode retirar a conclusão forte de que uma obra de arte é *boa*.

Passo agora a explicar a teoria instrumentalista de Beardsley acerca do valor artístico, que supostamente fornece a base para a teoria do critério geral. Seguindo uma tradição antiga e largamente aceite, Beardsley defende que se pode isolar e descrever um tipo específico de experiência — a experiência estética. Para Beardsley, o valor da experiência estética é a fonte do valor artístico; as obras de arte são (instrumentalmente) valiosas porque podem produzir experiência estética com valor. A experiência estética é causada por objectos estéticos, como peças, pinturas, poemas, e coisas semelhantes, mas muitas vezes pode ser causada por jogos de futebol, pôr-do-sol, e outros objectos que não são obras de arte.[5]

A experiência estética tem um pólo subjectivo — a pessoa ou sujeito que tem a experiência — e um pólo objectivo — o objecto (uma obra de arte) de que se tem experiência. Beardsley analisa as características *subjectivas* da experiência estética em termos de cinco categorias. A primeira característica é da pessoa que tem a experiência: essa pessoa tem a sua *atenção firmemente fixada* num objecto que controla a experiência. Esta concentração contrasta com, por exemplo, o jogo solto de ideias quando se sonha acordado. Em segundo lugar, a própria experiência é marcada por alguma *intensidade* em que as energias se focam num campo de interesses bastante delimitado. Esta intensidade pode não ser do género comum de emoção completa, mas se a intensidade implica uma emoção, estará ligada a algum elemento do objecto estético. A intensidade concentrada da experiência tende a excluir elementos externos como o ruído de tosse num teatro, ruídos de agulha num disco de vinil, pensamentos acerca de contas por pagar, e coisas semelhantes. Em terceiro lugar, a experiência estética é *coerente*, ou está interligada, num grau razoavelmente elevado. «Uma coisa leva a

outra; um desenvolvimento contínuo, sem brechas nem espaços mortos, um sentido de um padrão geral de orientação, uma acumulação disciplinada de energia em direcção a um clímax, estão presentes num grau invulgar.»[6] Em quarto lugar, a experiência é *completa*. «Sente-se que os impulsos e expectativas suscitados pelos elementos no interior da experiência são equilibrados ou resolvidos por outros elementos no interior da experiência, de modo a conseguir-se e fruir-se um certo grau de equilíbrio ou finalidade. A experiência destaca-se e fecha-se inclusive à invasão de elementos estranhos.»[7] A coerência e a completude podem subsumir-se na *unidade*. A experiência estética é bastante unificada; por contraste, a experiência comum é difusa. A quinta e última característica da experiência estética é a *complexidade*. «O âmbito ou diversidade de elementos distintos que [a experiência] junta na sua unidade e na sua qualidade dominante»[8] é a medida da sua complexidade. Os elementos aqui referidos são os diversos elementos afectivos e cognitivos da experiência. Estes elementos são subjectivos na medida em que são elementos da experiência que dependem do sujeito (uma pessoa) da experiência.

De acordo com Beardsley, conclui-se que as características subjectivas da própria experiência estética são três: a unidade, a intensidade e a complexidade. A unidade, intensidade e complexidade subjectivas da *própria experiência* são causadas por características objectivas da obra de arte percepcionada. Beardsley afirma que as características percepcionadas da arte que causam a experiência estética serão em si instâncias de unidade, intensidade e complexidade percepcionadas. Assim, a unidade, intensidade e complexidade objectivas percepcionadas das obras de arte (objectos estéticos) causam um tipo ulterior de unidade[9], intensidade e complexidade subjectivas da experiência. Por exemplo, se olho para uma pintura e reparo na sua unidade (tenho experiência da sua unidade), na perspectiva de Beardsley isto pode ser a causa da unidade da minha experiência. Ao usar a expressão «unidade da experiência», procuro indicar que a unidade causada é distinta da unidade percepcionada na pintura. A intensidade e complexi-

dade percepcionadas de um objecto estético são também supostamente capazes de causar a intensidade e complexidade da experiência. A teoria de Beardsley dá a seguinte imagem da experiência estética: alguém percepciona um objecto estético. As características percepcionadas do objecto estético serão a causa de o observador ter uma experiência que inclui as características percepcionadas (objectivas) do objecto além de sentimentos, expectativas, e outras características subjectivas causadas pelo objecto. A unidade objectiva percepcionada de uma obra de arte irá causar uma unidade subjectiva da experiência. A unidade subjectiva da experiência pode consistir em, por exemplo, uma expectativa e o seu cumprimento ou um conjunto similar (unificado) de sentimentos. Os objectos estéticos têm graus diversos de unidade, intensidade e complexidade que podem ser vistos, ouvidos, ou compreendidos (por exemplo, nas obras literárias) e a própria experiência estética tem a sua unidade, intensidade e complexidade subjectivas adicionais, o que é causado pela unidade, intensidade e complexidade percepcionadas.

Pode-se conceber a unidade, intensidade e complexidade objectivas e a unidade, intensidade e complexidade subjectivas como as propriedades básicas da experiência estética tal como entendidas por Beardsley. Na perspectiva de Beardsley, há também propriedades secundárias da experiência estética que derivam de algumas das propriedades básicas. Beardsley nota que a intensidade da experiência tende a excluir elementos estranhos à experiência. Afirma também que a coerência e a completude da experiência levam a que esta se feche a elementos estranhos à experiência e se destaque deles. Beardsley afirma então que devido a estes fenómenos a experiência estética é uma experiência destacada. Ao concluir isto, Beardsley concorda com Schopenhauer e com os teorizadores da atitude estética, mas discorda deles acerca da fonte do destacamento. Aqueles afirmaram que alguma característica da mente — a consciência estética, a percepção desinteressada, ou coisas semelhantes — torna a experiência estética de destaque. Beardsley afirma que o destacamento da experiência deriva da natureza de algumas propriedades básicas do conteúdo da experiência estética.

A alegada natureza destacada da experiência estética leva Beardsley a afirmar que os aspectos morais e cognitivos da arte são irrelevantes para a avaliação da arte. Na sua perspectiva, a separação da experiência anula os aspectos morais e cognitivos da arte que referem o mundo exterior à experiência estética de modo que são incapazes de funcionar na experiência estética da arte. Metaforicamente falando, a experiência estética tem um gume afiado que corta a relação referencial com o mundo para lá de si.

Uma vez que cada um dos três elementos objectivos e cada um dos três elementos subjectivos da experiência estética pode ter variações de grau, na perspectiva de Beardsley, uma dada experiência pode ser mais unificada, mais intensa, ou mais complexa que outra. Assim, pode-se comparar duas experiências estéticas pela magnitude de cada uma das seis características, mas também podemos compará-las pela magnitude de todas as seis em conjunto. Claro que não se pode atribuir valores matemáticos exactos a tais magnitudes, embora em muitos casos se possa determinar qual de duas experiências tem maior magnitude. De acordo com Beardsley, o que é importante, contudo, é que se *pode determinar* que uma dada experiência tem maior ou menor magnitude, e é isto que é significativo para determinar se um dado objecto estético é bom ou não.

Aqui, Beardsley retira duas conclusões importantes. A primeira é a observação de que a experiência estética, tal como a concebe, é algo instrumentalmente valioso porque tem a capacidade de produzir algo que é valioso. Conceda-se temporariamente esta observação. Na sua perspectiva, a experiência estética pode não ser o que há de melhor (o que tem maior valor), mas é algo de valor. A segunda conclusão é que uma experiência estética de magnitude considerável é boa. Esta segunda conclusão pressupõe 1) que se pode medir a magnitude da experiência estética — por exemplo, pode ver-se que uma experiência estética é de baixa magnitude,

que outra experiência estética é de magnitude razoavelmente elevada, e por aí em diante — e 2) que uma experiência estética de magnitude razoavelmente elevada é instrumentalmente boa porque tem a capacidade de produzir algo que é bom. Conceda-se por agora esta conclusão. Estamos então prontos para receber a definição de Beardsley de «objecto estético bom», em termos da noção de experiência estética. Esta definição unirá a sua teoria do raciocínio crítico (princípios, razões, conclusões valorativas) e a sua teoria do valor artístico.

> «X é um bom objecto estético» significa «X é capaz de produzir boas experiências estéticas (isto é, experiências estéticas de magnitude razoavelmente elevada).»[10]

Note-se que a definição coloca-se em termos de capacidade, de modo que uma boa obra de arte não precisa de produzir sempre uma boa experiência estética. Tal experiência só pode ser produzida quando a obra é percepcionada por alguém susceptível (que não é daltónico, que não é analfabeto musical, que tem a formação adequada, e por aí em diante). Note-se também que ao definir «bom objecto estético», isto é, «boa obra de arte», Beardsley não definiu «bom». «Bom» surge em ambos os lados da definição. Se a sua teoria está correcta, Beardsley conseguiu lidar com uma das questões mais difíceis que as teorias da avaliação artística enfrentaram no passado, nomeadamente, o problema de definir «bom». Dada a sua definição de «boa obra de arte», Beardsley pode agora explicar o raciocínio crítico como um procedimento dedutivo.

A parte definidora da definição equaciona as boas experiências estéticas com a experiência estética de magnitude considerável o que corresponde a afirmar o seguinte princípio geral:

1. As experiências estéticas de magnitude considerável são sempre boas.

A explicação de Beardsley recorre à noção de instrumentalmente bom, uma ideia que todos aceitam. Esta noção pode ser afirmada de um modo geral, assim:

> Se uma dada coisa é capaz de produzir algo bom, então essa coisa é instrumentalmente boa.

Esta noção pode aplicar-se a obras de arte para gerar a seguinte premissa:

2. Se uma obra de arte é capaz de produzir uma boa experiência estética, então a obra de arte é instrumentalmente boa.

Num dado caso, alguém poderia conseguir ver que uma obra de arte particular pode produzir uma experiência estética de considerável magnitude, de modo que se colocaria a seguinte premissa:

3. Esta obra de arte pode produzir uma experiência estética de magnitude considerável.

Com estas três premissas, pode-se construir o seguinte argumento:

1. As experiências estéticas de considerável magnitude são sempre boas.
2. Se uma obra de arte é capaz de produzir uma boa experiência estética, então a obra de arte é instrumentalmente boa.
3. Esta obra de arte pode produzir uma experiência estética de considerável magnitude.

Das premissas 1 e 3 segue-se que

4. Esta obra de arte pode produzir uma boa experiência estética.

Das premissas 2 e 4 segue-se que

5. Esta obra de arte é instrumentalmente boa.

A conclusão deste argumento é forte, isto é, trata-se de uma conclusão que aplica o predicado forte «é bom». Conclusões como esta contrastam com as conclusões de argumentos anteriores que

aplicam o predicado fraco «tem algo de bom». Exemplos de outros princípios fortes, dada a teoria de Beardsley, são: «As experiências estéticas de magnitude inferior a um grau considerável nunca são boas» e «As experiências estéticas de magnitude consideravelmente baixa são sempre más».

Princípios fortes como «As experiências estéticas de uma magnitude considerável são sempre boas» derivam de generalizações indutivas baseadas em observações repetidas de que as experiências estéticas de magnitude considerável são invariavelmente boas. Princípios fracos como «Uma obra unificada tem sempre algo de bom» derivam da perspectiva de Beardsley de que uma obra unificada tem a capacidade de contribuir para a produção de uma experiência valiosa, especificamente, a experiência estética.

Na teoria de Beardsley, os princípios fortes servem para produzir conclusões fortes, que são caracteristicamente o tipo de conclusões valorativas que os críticos fazem. Na sua teoria, os princípios fracos têm um tipo de função explicativa; os princípios fracos encaixam logicamente nas declarações de razões para sustentar conclusões fracas e portanto para mostrar que as características de uma obra de arte referidas por uma declaração de razões contribuem para o valor dessa obra.

Como vimos, na perspectiva de Beardsley as obras de arte têm valor instrumental porque têm a capacidade de produzir experiência estética, o que por sua vez é valioso. Que tipo de valor tem a experiência estética em si? A resposta de Beardsley é que o valor da experiência estética é também instrumental; afirma que a experiência estética tem a capacidade de produzir bem-estar geral. Se isto é assim, Beardsley terá evitado a possibilidade do *relativismo* porque a questão de a experiência estética ter a capacidade de produzir ou não bem-estar será meramente factual. Isto é, o valor da experiência estética não dependerá de as pessoas gostarem dela ou a apreciarem e, portanto, não torna o valor da experiência estética relativo ao gosto ou apreço das pessoas. A perspectiva de Beardsley é que a experiência estética é valiosa porque pode produzir um certo tipo de consequência, o que não é algo acerca do qual se

possa discordar do mesmo modo que se discorda acerca de gostar ou não gostar (que são avaliações).

Volto-me agora para uma avaliação crítica da teoria de Beardsley, focando-me na sua afirmação de que a experiência estética, como ele a descreve, é a base da avaliação da arte. Mostrar-se-á que as experiências indestacadas são experiências apropriadas da arte; isto comprometerá a teoria de Beardsley e mostrará portanto que ele não provou que os aspectos cognitivos, morais e referenciais da arte em geral podem ser excluídos da avaliação da arte. Mostrar-se-á também que os aspectos referenciais podem ter uma importância vital nas experiências apropriadas e, portanto, na avaliação de muitas obras de arte.

Considere-se a experiência de leitura de *As Aventuras de Huckleberry Finn*. Terá esta experiência a natureza destacada que Beardsley atribui à experiência estética? No romance há referências a Illinois, ao Missouri, ao rio Mississípi e ao rio Ohio. O romance tem um ponto de vista moral evidente na sua descrição da escravatura institucional nos Estados Unidos. Claro que Beardsley não negaria que as referências e o ponto de vista moral estão lá, mas a sua teoria exige que não tenham qualquer contributo a dar à experiência na qual se baseia a avaliação do romance porque se afirma que o destacamento dessa experiência (a experiência estética) anula as referências ao mundo real.

Contudo, se reflectirmos na experiência de leitura de *As Aventuras de Huckleberry Finn*, veremos que nada há na experiência que anule as referências. Acresce que as referências do romance a lugares históricos e práticas nos Estados Unidos desempenham um papel importante e necessário na nossa experiência da obra. Na verdade, as referências do romance tendem tipicamente a intensificar a percepção que o leitor tem dos aspectos do mundo real. Uma das razões de o romance ser considerado um *grande* romance[11] e *melhor* que, por exemplo, *As Aventuras de Tom Sawyer*, é porque enfrenta a questão moral da escravatura. Há muitos exemplos de obras de arte em que as referências desempenham um papel importante na experiência que temos delas.

Os aspectos referenciais da arte desempenham, do modo que acabamos de descrever, um papel importante na experiência que temos da arte. As características referenciais são também por vezes responsáveis pelas propriedades *estéticas*, que não são referenciais, das obras. Considere-se o acontecimento central de *As Aventuras de Huckleberry Finn* — Huck e Jim flutuando rio abaixo. É importante que se trate de uma referência ao verdadeiro rio Mississípi — um rio que atravessa o estado esclavagista do Missouri e o estado livre de Illinois (sujeito, todavia, a leis sobre escravos fugitivos) e que corre para sul, até ao âmago do território esclavagista. As realidades referidas subjazem à tensão crescente do romance que resulta da deriva da jangada para sul e contribui para a *intensidade* do romance e para a experiência que se tem dele. Note-se que a intensidade é uma das três propriedades estéticas primárias de Beardsley. Há muitos exemplos de obras de arte em que as referências sustentam as qualidades estéticas.

Exemplos do tipo que acabamos de descrever mostram que a explicação de Beardsley para a experiência apropriada da arte, nomeadamente, como experiência destacada, é uma generalização errada. Mostrou-se que a experiência de obras como *As Aventuras de Huckleberry Finn* não é destacada porque as suas referências não são anuladas pela natureza da experiência que lhe é própria. Acresce que se mostrou também que o reconhecimento das referências nas obras de arte pode ser importante para uma experiência apropriada das mesmas.

Claro que há muitos exemplos de obras de arte onde não se faz referências — em pinturas abstractas e em muitas peças musicais, por exemplo. Será a experiência apropriada dessas obras que não são referenciais exemplo de experiência destacada? O caso paradigmático de experiência destacada para Beardsley é a experiência de um objecto com referências onde estas foram anuladas pela experiência estética que se tem do objecto. Mostrou-se que não há anulação nesses casos. Se não há destacamento quando a arte contém referências, a questão do destacamento nem sequer se coloca para as obras que não contêm referências. Pelo que parece não se

pode conceber como destacada a experiência apropriada quer das obras que são referenciais quer das que o não são. Claro que ambos os géneros de experiência são por norma nitidamente focados, mas isso é muito diferente de ser destacado.

A teoria instrumentalista de Beardsley acerca do valor artístico é inadequada porque o seu aspecto central — a explicação da experiência apropriada das obras de arte — não é bem-sucedido. Dado que a teoria instrumentalista do valor artístico sustenta, supostamente, a sua teoria do critério geral para princípios valorativos, a explicação de Beardsley para os princípios críticos está em perigo. A sua exposição de princípios fortes, que implica directamente a experiência estética, é claramente ineficaz. Mesmo os princípios fracos, como Beardsley os concebe, estão intimamente ligados à sua concepção de experiência estética. Assim, para preservar a relevância da noção de princípios gerais para a crítica de arte, tem de se descobrir outro modo de os sustentar. Se não se descobrir qualquer sustentação, então prevalecerá uma perspectiva acerca de princípios semelhante à que discutimos na secção intitulada «Relativismo», nomeadamente, a de que os princípios não têm sustentação racional, sendo simplesmente decididos. Penso que é possível encontrar uma sustentação para os princípios gerais, mas estes terão de ser formulados de um modo algo diferente daquele em que Beardsley os formulou.

Capítulo 15

O Instrumentalismo de Nelson Goodman

NELSON GOODMAN ESBOÇOU AS LINHAS GERAIS DE UMA TEORIA INSTRUMENTALISTA, que também se propõe avaliar a arte com base na sua capacidade para produzir experiência estética.[1] A concepção que Goodman tem da experiência estética é, contudo, muito diferente da de Beardsley.

Beardsley afirma que a experiência estética é destacada. Afirma que a experiência apropriada das obras de arte se dá no interior de uma experiência destacada e que as referências que a arte contém a coisas exteriores são anuladas durante essa experiência estética. Uma vez que as referências da arte são anuladas e não podem funcionar numa experiência estética, as obras têm de ser avaliadas com base nos seus aspectos que não são referenciais. Goodman, por contraste, defende que as obras de arte são símbolos, que a arte é essencialmente cognitiva e que deve ser percepcionada como algo que se encontra em relação cognitiva com as coisas que lhe são exteriores. Para Goodman, deve avaliar-se a arte pela sua eficácia cognitiva, isto é, pelo modo, melhor ou pior, como significa aquilo que significa.

Beardsley começa por uma descrição da experiência estética como experiência destacada e serve-se dela para conceber uma explicação da avaliação da arte. Goodman começa por uma teoria da arte como símbolo e usa-a para conceber uma explicação da avaliação da arte.

As afirmações que constituem a teoria da avaliação de Goodman são as seguintes: 1) Toda a obra de arte é um símbolo que simboliza através da descrição, representação, expressão, exemplificação, ou alguma combinação destas quatro. 2) Os símbolos servem para conhecer. 3) «O principal objectivo [da arte] é a cognição em si e por si; disto depende o carácter prático, o prazer, a compulsão, a utilidade comunicativa [da arte].» 4) A arte deve ser avaliada de acordo com o modo como serve o seu propósito cognitivo.[2]

O esquema valorativo de Goodman não é tão completo, enquanto teoria instrumentalista, como o de Beardsley. Beardsley afirma que a arte é instrumentalmente valiosa porque pode produzir experiência estética, a qual é instrumentalmente valiosa porque pode produzir bem-estar geral. Goodman afirma que a arte é instrumentalmente valiosa porque pode produzir experiência cognitiva valiosa, mas não procura mostrar por que razão a experiência cognitiva é valiosa.

A incompletude da explicação de Goodman torna difícil saber como seriam formulados os princípios valorativos para a sua teoria. Presumo que uma teoria do tipo que Goodman parece ter em mente geraria princípios caso fosse trabalhada em detalhe.

A teoria da avaliação de Goodman contradiz a teoria de Beardsley praticamente em cada ponto. Para Goodman, a experiência da arte é cognitiva e não está isolada da restante experiência. Uma obra de arte refere sem obstáculos as coisas que são exteriores à experiência imediata da obra, embora isto possa ser uma forma algo enganadora de apresentar a teoria, uma vez que para Goodman a experiência da arte não tem uma «fronteira» de tal modo que as coisas possam estar no interior ou no exterior da experiência.

Subjacente à sua afirmação sobre a eficácia cognitiva está a afirmação de que toda a arte é referencial: a menos que uma obra de arte seja referencial, a questão da eficácia cognitiva não se pode colocar a respeito dessa obra. Assim, se há obras que não são referenciais, não podem ser avaliadas de acordo com o esquema de Goodman. Goodman tem de mostrar que não há obras de arte que não sejam referenciais. As candidatas mais óbvias a obras de arte que não são referenciais são as que vêm dos domínios da pintura abs-

tracta e da música instrumental. É crucial para Goodman mostrar que as pinturas abstractas, que não referem em qualquer dos modos usuais (representacionalmente, por exemplo), referem de facto.

Goodman defende que uma característica, como a cor dominante de uma pintura abstracta, é referencial porque se *exemplifica* a si própria. Beardsley defende que uma obra pode ter valor meramente por *ter* uma cor que é, por exemplo, muito intensa, enquanto Goodman defende que, no que diz respeito a tal cor, uma obra pode ter valor apenas porque a cor que tem refere através da exemplificação.

A questão, portanto, é saber se o valor estético das obras de arte é sempre uma função da referência das suas propriedades ou se há casos em que o seu valor pode resultar da simples posse de propriedades que não referem.

Considere-se os seguintes cinco objectos: todos são rectangulares com uma área de sessenta por cento e vinte centímetros, todos têm um magnífico matiz de azul e todos são visualmente indistinguíveis a partir da distância a que os observamos. Três destes objectos são pinturas, dispostas lado a lado, numa parede. O quarto, no chão, abaixo das pinturas, é um catálogo com amostras de alcatifa, unidas e com a etiqueta: «Amostras de Alcatifa». O observador vê apenas a amostra do topo. O quinto objecto é um buraco na parede, por cima das pinturas, através do qual se vê o céu azul límpido.

A amostra de alcatifa tem e ao mesmo tempo exemplifica a cor azul, isto é, é simultaneamente um magnífico azul e refere, por exemplo, alcatifas que têm a mesma cor. A prática enraizada de seleccionar alcatifas com base em tais amostras torna a referência possível. Todos concordariam que aqui há exemplificação. Isto é, todos concordam que uma amostra de alcatifa é uma amostra. A pintura da esquerda intitula-se *O Céu Azul*. Esta pintura é representacional e, portanto, na perspectiva de Goodman, simboliza, isto é, refere.

A pintura do meio intitula-se *Azul Cerúleo*. Presumivelmente esta pintura não seria representacional, mas exemplifica um matiz

de azul. O título fornece um contexto análogo ao que nos dá a prática que rodeia a selecção de alcatifas. Conceda-se a Goodman que também aqui há referência.

Passemos agora ao buraco na parede. O rectângulo de sessenta por cento e vinte de azul magnífico é visualmente indistinguível dos outros quatro objectos. Contudo, este quinto objecto não é uma obra de arte nem um trabalho para selecção de alcatifas, é apenas um segmento de céu. Não pode haver dúvida de que apenas tem a cor, não a exemplifica, e é magnífico, isto é, tem valor estético. Este é um exemplo claro de experiência estética de um fragmento de natureza. Não há o que conceder a Goodman neste caso pois não envolve arte.

Passemos finalmente à terceira pintura, a da direita. Intitula-se *#1*. De acordo com Goodman, o azul desta pintura exemplifica-se a si próprio e é em virtude desta simbolização que tem o valor estético que porventura tem. Não me parece claro que Goodman apresente qualquer argumento a favor da afirmação de que propriedades como a de ser azul, nesta pintura abstracta, exemplificam. O que Goodman faz é falar primeiro em coisas como amostras de tecidos, chamando a atenção para que estas exemplificam algumas das propriedades que têm (cor, textura, padrão, etc.) mas não outras (forma, ter arestas recortadas, etc.). Passa então para as pinturas abstractas, chamando a atenção para que algumas das propriedades que têm são esteticamente importantes (cor, padrão, etc.) e que outras propriedades que têm não são esteticamente importantes (por exemplo, ser património de alguém). Goodman afirma que as propriedades esteticamente importantes dessas pinturas são apresentadas, exibidas, e por aí em diante. Conclui então que as propriedades importantes que são apresentadas são exemplificadas e que as propriedades que não são importantes não são exemplificadas. Embora seja consistente com as afirmações de Goodman, esta conclusão não se segue delas. O que se segue é que há algo que distingue as propriedades esteticamente importantes das que não são esteticamente importantes. É preciso mais argumentação para mostrar que isso é a exemplificação e que a exemplificação

ocorre mesmo nesses casos. Goodman precisa de mostrar que algum tipo de contexto (análogo à prática que rodeia as amostras de alcatifa) rodeia as obras de arte e é especificamente responsável por permitir a exemplificação. Parece-me improvável que isto se possa demonstrar, especialmente tendo em conta que Goodman não procurou fazê-lo.

Os comentários de Goodman não fornecem mais razões para afirmar que o azul de *#1* exemplifica do que para afirmar que o azul visto através do buraco na parede exemplifica. De modo que não há razão para pensar que o valor estético de *#1* deriva da exemplificação ou de qualquer outro tipo de referência. Se *#1* tem valor estético, pode ser devido à propriedade que tem de ser azul. De modo que se *#1* tem valor estético, Beardsley, e não Goodman, parece ter razão quanto ao que faz a pintura ter o valor que tem.

Há outro argumento que mostra que a sua perspectiva não pode ter a generalidade que Goodman pretende. Suponhamos que se concede que *#1* e todas as outras pinturas abstractas exemplificam. Uma vez concedida esta afirmação, será aceitável a perspectiva de Goodman de que é em virtude da exemplificação que essas pinturas têm o valor estético que têm? Suponhamos que *#1* é um azul magnífico e que exemplifica o azul magnífico. Conceda-se momentaneamente que *#1* tem valor estético porque exemplifica o azul magnífico. A pintura *#1'* terá forçosamente um valor estético adicional, porque é visualmente indistinguível do segmento de céu azul que tem valor estético sem exemplificar.

Há outra dificuldade com a afirmação de Goodman acerca da eficácia cognitiva como critério do mérito artístico. Pressuponhamos novamente que *#1* tem o valor que tem porque o seu azul magnífico exemplifica a cor que tem. Considere-se, contudo, uma segunda pintura abstracta que, como *#1*, é colorida uniformemente mas com um tom cinzento acastanhado, turvo, pálido, sem vivacidade. A segunda pintura exemplifica tão bem a própria cor quanto a primeira, porque uma pintura exemplifica supostamente a própria cor dominante. Há, contudo, uma boa razão para pensar que a primeira pintura é superior. Assim, tem de haver algo mais, além da

exemplificação, na avaliação destas duas pinturas. Dito de outra forma, de acordo com a teoria de Goodman, todas as pinturas abstractas, uniformemente coloridas, terão exactamente o mesmo valor se o valor dessas pinturas derivar unicamente da exemplificação, mas é certo que nem todas essas pinturas têm o mesmo valor.

O que confere então valor à arte? Beardsley e Goodman concordam numa coisa, nomeadamente, que a arte é valiosa na medida em que pode produzir experiências valiosas. Isto é, ambos concordam em que o valor artístico é instrumental. Creio que têm razão quanto à natureza instrumental da qualidade artística.

Dado que o valor artístico é instrumental, que conclusões podemos retirar acerca da avaliação da arte com base nas análises e críticas de ambas as perspectivas de Beardsley e Goodman que foram dadas até agora?

Em primeiro lugar, Beardsley tem razão em pensar que alguns aspectos das obras de arte são instrumentalmente valiosos pelo poder de produzir experiências valiosas sem referir algo exterior à experiência da obra de arte. Exemplos desses aspectos são o azul magnífico de *#1*, as intensas combinações de cores em muitas das pinturas de Van Gogh, a unidade formal de um soneto. Goodman está simplesmente errado quando pensa que um aspecto de uma obra de arte tem de referir para ter valor.

Goodman tem razão, contudo, ao pensar que alguns aspectos de obras de arte são instrumentalmente valiosos por poderem produzir experiências valiosas nas quais se tem experiência destes aspectos na sua relação com coisas exteriores à experiência imediata da obra. Exemplos de tais aspectos são as referências a localizações geográficas precisas e a representação das relações sociais e jurídicas entre escravos e pessoas livres, no limiar da Guerra Civil nos Estados Unidos, em *As Aventuras de Huckleberry Finn*. Beardsley está simplesmente errado ao pensar que um aspecto de uma obra de arte não pode ser valioso para a experiência daquela obra em virtude do seu poder referencial.

Tanto Beardsley como Goodman sofrem da paixão do filósofo pela arrumação e simplicidade teórica. Cada um quer uma expli-

cação teórica para o valor da arte que envolva apenas um tipo de característica: a posse no caso de Beardsley e a referencialidade no caso de Goodman. A incapacidade de Beardsley em reconhecer o valor da referência deriva da perspectiva da experiência estética como o único produto apropriado para a instrumentalidade da arte — uma perspectiva que Beardsley herdou. O quadro tradicional para a experiência estética de uma obra de arte é algo como isto: a obra e a pessoa ou o sujeito que dela tem experiência estão rodeados de uma impenetrável muralha psicológica, que é «segregada» pelo sujeito da experiência e que anula todas as relações que a obra tem com coisas exteriores à experiência. Há aspectos das obras de arte que têm o poder de referir e amiúde referem, de facto, mas um sujeito «apropriado» da experiência estética não pode tomar em conta tais referências.

As raízes da incapacidade de Goodman em reconhecer o valor das propriedades que as obras de arte têm não são claras. A sua perspectiva de que as obras de arte são símbolos, isto é, têm referência, tem algo a ver com isso. Nada na ideia de símbolo impede, contudo, que certos aspectos de um símbolo tenham valor independentemente da sua função simbólica.

Outro Tipo de Instrumentalismo

BEARDSLEY E GOODMAN TÊM RAZÃO AO PENSAR QUE A ÚNICA BASE razoável para a avaliação da arte é a sua capacidade para produzir experiências de valor. Por que outra razão teriam os seres humanos inventado a instituição da arte se não para criar objectos (instrumentos) com a capacidade de produzir experiências que consideram valiosas? As questões centrais são «Qual é a natureza das experiências de valor ou quais são as naturezas das experiências de valor, caso haja mais de um tipo de experiência de valor?» e «Que tipo de valor têm as experiências ou que tipos de valor têm as experiências caso haja mais de um tipo de valor?» Pelas razões já apresentadas, a experiência valiosa não pode ser a experiência estética tal como é tradicionalmente concebida, isto é, como experiência destacada. Acresce que as experiências que se tem das obras de arte não têm *todas* o mesmo grau de similaridade de estrutura que Beardsley idealizou. Uma vez que não há um tipo específico de experiência altamente estruturada da arte que seja produzida por *todas* as obras de arte, não se pode concluir que qualquer obra de arte é instrumentalmente boa como um todo devido à sua capacidade para produzir um tipo particular de experiência estruturada que é boa como um todo. Parece mais promissor centrarmo-nos nas experiências valiosas de vários aspectos valiosos das obras de arte, como a unidade, a intensidade e outras qualidades estéticas, bem como nos aspectos referenciais, que não são estéticos. Nesta concepção, os aspectos das obras de arte são valiosos por terem a capacidade de produzir experiências valiosas desses aspectos. Resta

saber que tipo de valor as próprias experiências têm. Este procedimento promete fornecer um modo de avaliar os diversos aspectos ou partes das obras de arte, mas resta também saber como a avaliação das obras de arte como um todo deve ser levada a efeito.

Centrar-me-ei primeiro na experiência das qualidades estéticas; depois abordo a experiência dos aspectos referenciais da arte. Que *tipo* de valor têm as experiências das qualidades estéticas das obras de arte? Tais experiências podem por vezes ter valor instrumental, quando, por exemplo, a experiência de propriedades estéticas produz ou ajuda a produzir, por exemplo, um sentimento de bem-estar ou qualquer outro tipo de consequência valiosa. O valor instrumental, contudo, não é o tipo de valor que a experiência de uma qualidade estética tipicamente tem para nós. Tipicamente, quando a experiência de uma qualidade estética é valiosa o seu valor é *intrínseco*, isto é, é valorizada por si independentemente daquilo a que possa conduzir. Acresce que nessas ocasiões em que a experiência de uma qualidade estética tem valor instrumental, isso sucede porque o valor intrínseco da experiência é responsável pelo valor instrumental, isto é, o valor intrínseco é primeiro produzido e depois produz por sua vez o valor adicional. De modo que o tipo de valor que a experiência das qualidades estéticas tem que é relevante para a avaliação da arte é o *valor intrínseco*, isto é, o valor que as experiências têm para as pessoas independentemente de quaisquer consequências que delas resultem.

Procedendo assim, uma qualidade estética específica de uma obra de arte, por exemplo, a unidade, teria valor instrumental em resultado da sua capacidade para produzir, quando percepcionada, uma experiência da unidade valorizada intrinsecamente. Se isto é assim, então gera-se o seguinte princípio fraco: «A unidade numa obra de arte é sempre (instrumentalmente) boa até certo ponto» (porque a unidade percepcionada pode produzir uma experiência da unidade valorizada intrinsecamente). Toda a qualidade estética com a capacidade para produzir uma experiência valorizada intrinsecamente gera um princípio fraco deste tipo. As qualidades estéticas negativas como a garridice teriam desvalor instrumental

por causa da sua capacidade para produzir experiências desvalorizadas intrinsecamente e gerariam princípios negativos como «A garridice numa obra é sempre (instrumentalmente) má até certo ponto.»

Com o instrumentalismo em debate, os princípios fracos justificam-se porque as características das obras de arte a que se referem podem produzir experiências valorizadas intrinsecamente. Com este tipo de teoria instrumentalista, surge a ameaça do relativismo ao nível das experiências valorizadas porque é possível que as pessoas discordem sobre como valorizam intrinsecamente as experiências de qualidades estéticas específicas. Se a experiência de uma propriedade estética particular é valorizada intrinsecamente por uma pessoa e desvalorizada intrinsecamente por outra, então as experiências de ambas as pessoas sustentariam princípios diferentes envolvendo aquela propriedade estética e careceriam de uma base para o raciocínio crítico envolvendo aquela propriedade.

Apesar de o relativismo acerca de uma propriedade estética particular ser sempre possível, quase todas as propriedades estéticas são valorizadas do mesmo modo por todos. Todos valorizam as experiências de unidade, experiências de elegância, experiências de intensidade, e por aí em diante. Assim, embora o relativismo acerca de propriedades estéticas seja teoricamente possível, o perigo real de que surja é diminuto. Claro que se o relativismo acerca de uma qualidade estética específica surge efectivamente entre duas pessoas, desaparece a possibilidade de partilharem um princípio que envolva essa qualidade e desaparece uma base para o raciocínio crítico que envolva essa qualidade.

Uma dada propriedade estética poderia encontrar-se deslocada numa obra de arte particular — por exemplo, a elegância poderia não se ajustar com as outras características de uma obra, um elevado grau de unidade poderia destruir ou interferir com outra propriedade estética, e por aí em diante. Assim, embora todos valorizem em si a experiência da unidade, elegância, e coisas semelhantes, pode não ser possível num dado caso ter simultaneamente a experiência da elegância e a experiência de outra propriedade

estética particular. Consequentemente, é melhor formular princípios críticos de um modo qualificado. Por exemplo, o princípio da unidade tem de ser formulado do seguinte modo:

> A unidade numa obra de arte (isoladamente das outras propriedades da obra) é sempre valiosa.[1]

Este princípio tem justificação universal porque todos valorizam a experiência da unidade em si. Haverá tantos princípios estéticos quantas as qualidades estéticas universalmente valorizadas ou desvalorizadas. Por exemplo, os seguintes são princípios estéticos:

> A elegância numa obra de arte (isoladamente das outras propriedades da obra) é sempre valiosa.

> A garridice numa obra de arte (isoladamente das outras propriedades da obra) é sempre um desvalor.

Por sinal, o facto de haver um acordo praticamente universal acerca das qualidades estéticas não implica um acordo praticamente universal acerca das avaliações gerais das obras de arte no que respeita às propriedades estéticas. As obras de arte envolvem tipicamente um certo número de propriedades estéticas e mesmo que todos concordem acerca do valor de cada propriedade estética individual de uma obra de arte, é ainda possível discordar sobre como se conjugam as propriedades estéticas de uma obra em particular. Os juízos sobre o valor geral das obras de arte são muito mais complicados do que os juízos sobre propriedades estéticas individuais. Os juízos sobre o valor geral das obras de arte serão discutidos mais tarde.

Considere-se agora o valor de propriedades cognitivas que sustentam propriedades estéticas. No exemplo de um destes casos que discutimos antes, as referências ao rio Mississípi e outros itens geográficos eram responsáveis pela propriedade estética da intensidade em *As Aventuras de Huckleberry Finn*. Tais propriedades cognitivas são instrumentalmente valiosas porque produzem qualidades estéticas que são em si instrumentalmente valiosas para produzir experiências intrinsecamente valiosas de propriedades estéticas. Tais propriedades cognitivas não geram princípios, mas sustentam propriedades estéticas que podem gerar princípios.

As propriedades cognitivas podem ser valiosas de um modo mais directo. Aqueles aspectos do mundo de uma obra de arte que de algum modo são efectivamente verdadeiros ou que apresentam uma proposição verdadeira são valiosos porque valorizamos intrinsecamente a experiência de tais aspectos. Daqui não se segue que a fantasia e coisas semelhantes careçam de valor. Contudo, se uma obra procura ser realista sem o conseguir, então os aspectos em questão seriam desvalorizados intrinsecamente. Tais aspectos cognitivos geram os seguintes princípios:

> A verdade a respeito do mundo real num qualquer aspecto de uma obra de arte (isoladamente das outras propriedades da obra) é sempre valiosa.

> Apresentar uma proposição verdadeira através de uma obra de arte (isoladamente das outras propriedades da obra) é sempre valioso.[2]

Geram-se estes princípios porque valorizamos intrinsecamente a experiência da verdade a respeito do mundo real e as proposições verdadeiras.

No seu ensaio, «Sobre o Padrão do Gosto»[3], o filósofo setecentista David Hume discute outro modo pelo qual as propriedades cognitivas da arte podem ter desvalor (e implicitamente um modo de as propriedades cognitivas terem valor). Hume cita uma peça francesa onde a intolerância religiosa é apresentada de um modo elogioso. Hume conclui que sendo a intolerância um defeito moral, a sua apresentação elogiosa numa obra de arte é também um defeito moral e se um dos aspectos de uma obra de arte é moralmente imperfeito, esse aspecto é uma imperfeição na obra de arte, isto é, é uma imperfeição artística. Tais propriedades cognitivas geram os seguintes princípios:

A representação elogiosa, numa obra de arte, de algo valioso (moralmente ou de outra forma) (isoladamente de outras propriedades da obra) é sempre valiosa.

A representação elogiosa, numa obra de arte, de um desvalor (moral ou de outro tipo) (isoladamente das outras propriedades da obra) é sempre um desvalor.

Geram-se estes princípios porque valorizamos a experiência das representações de coisas valiosas e desvalorizamos a experiência das representações de coisas desvaliosas. O valor ou desvalor que as representações têm deriva do valor ou desvalor das coisas representadas. Que tipo de valor ou desvalor têm as coisas valiosas ou desvaliosas que figuram nas representações e como chegam a ter esse valor ou desvalor são questões que não interessam ao esteta.

Finalmente, no que respeita à avaliação de aspectos particulares das obras de arte, qualquer argumento construído com os princípios fracos discutidos terá uma conclusão fraca. O seguinte é um exemplo de tal argumento:

A unidade numa obra de arte (isoladamente das outras propriedades da obra) é sempre valiosa.

Esta obra de arte tem unidade.

Logo, esta obra de arte é valiosa, isto é, tem alguma qualidade.

Tais argumentos nunca podem produzir uma conclusão forte com um predicado valorativo específico como «bom», mas podem servir para indicar a fonte do valor numa obra de arte particular.

Passo agora da avaliação de propriedades particulares das obras de arte para a comparação entre o valor geral de uma obra de arte e o de outra.

Considere-se primeiro como se pode fazer isto de acordo com a teoria de Beardsley. Na sua perspectiva, o valor geral de qualquer

obra de arte pode ser comparado com o valor geral de qualquer outra obra porque todas as obras devem ser avaliadas de acordo com a sua capacidade para produzir um tipo particular de experiência valiosa, nomeadamente, a experiência estética. Na perspectiva de Beardsley, pode-se estimar a magnitude de uma experiência estética; por seu turno, a magnitude da capacidade de uma obra de arte para produzir experiência estética pode ser determinada pela magnitude da experiência estética que efectivamente produz. Assim, por exemplo, na perspectiva de Beardsley, poder-se-ia comparar o valor de uma pintura ao valor de uma ópera; compararíamos as capacidades diferenciais das duas obras para produzir experiência estética. Pode-se ilustrar tal comparação do seguinte modo. Suponhamos uma escala de 1 a 5 em que 5 representa a capacidade mais elevada que uma obra pode ter para produzir uma experiência estética. Com tal escala, pode-se elaborar uma *matriz* de comparação com um «*p*» para marcar a pontuação da pintura e um «*o*» para marcar a pontuação da ópera:

5
4*p*
3*o*
2
1

A matriz de comparação ilustra um caso em que a pintura é melhor que a ópera. (Note-se que os números na matriz são ordinais; não são números que se possa adicionar, multiplicar ou dividir. Assim, uma pontuação de 4 é um valor mais elevado do que uma pontuação de 2, mas 4 não vale o dobro de 2.)

Dado ter-se mostrado que a perspectiva de Beardsley é deficiente, a comparação dos valores gerais das obras de arte terá aparentemente de ser feita com base nos valores das múltiplas propriedades particulares das obras de arte.[4] Para simplificar as coisas, considerarei apenas as propriedades estéticas. Há algumas propriedades estéticas *canónicas* que todas as obras têm — por exemplo, a

unidade e a complexidade. Todas as obras podem, portanto, ser comparadas no que respeita à unidade e à complexidade. Suponhamos que *A* e *B* têm apenas as propriedades valiosas (estéticas) da unidade e da complexidade e que a obra *A* tem mais unidade e complexidade que a obra *B*. Neste caso, podemos ver que o valor geral de *A* é superior ao valor geral de *B*. Suponhamos, contudo, que as obras *X* e *Y* têm apenas as propriedades estéticas da unidade e da complexidade e que a obra *X* tem mais unidade que a *Y* mas que *Y* é mais complexa que *X*, dado o que será impossível discernir qual das obras tem um valor geral superior. Então, mesmo nos casos em que duas obras têm as mesmas (duas ou mais) propriedades valiosas e apenas essas propriedades, é por vezes possível, embora não por norma, comparar valores gerais. Claro que na vasta maioria dos casos, os pares de obras não partilham as suas propriedades valiosas. Suponhamos que a obra *M* tem unidade e é complexa, elegante, sombria, e que a obra *N* tem unidade e é complexa, cómica e ritmada; não será possível comparar os valores gerais destas duas obras — será uma situação em que se compara alhos com bugalhos. Assim, na grande maioria dos casos, não será possível comparar os valores gerais das obras de arte.

Nos casos em que se pode comparar o valor geral, pode-se ilustrar tal comparação com a seguinte matriz de comparação para o caso das obras *A* e *B* discutido acima. Neste caso particular havia apenas duas propriedades valiosas — a unidade e a complexidade. Suponhamos uma escala de 1 a 3 em que 3 representa o maior grau de unidade e complexidade possível. Suponhamos que a obra *A* tem uma ordem de unidade de 3 e uma ordem de complexidade de 2 e que a obra *B* tem uma ordem de unidade de 2 e uma ordem de complexidade de 2. Pode-se elaborar a seguinte matriz de comparação:

(U3, C3)
(U3, C2) — (U2, C3)
(U2, C2)
(U2, C1) — (U1, C2)
(U1, C1)

A obra *B* cai exactamente no centro da matriz de comparação e a obra *A* cai na linha acima, à esquerda, o que ilustra que a obra *A* é em geral melhor que a obra *B*. (Esta matriz representa todas as obras possíveis que têm apenas as propriedades valiosas da unidade e da complexidade quando se usa uma escala de 1 a 3. Assim, algumas posições na matriz podem não representar obras efectivamente existentes mas apenas obras possíveis.)

Como chegamos à elaboração de escalas valorativas e posições para matrizes? Foquemo-nos em três obras de arte: *A* é mais unificada que *B* e *B* é mais unificada que *C*. Para atribuir um valor a estas três obras no que respeita à unidade é preciso uma escala de 1 a 3. Se examinarmos uma quarta obra e descobrirmos que esta é igual em unidade a uma das primeiras três, então uma escala de 1 a 3 será ainda suficiente. Se ao examinarmos a quarta obra descobrirmos que tem mais unidade que qualquer das primeiras três, então será preciso uma escala de 1 a 4. A escala a usar para uma dada propriedade dependerá do número de distinções que se pode descobrir nas obras de arte para aquela propriedade.

Passo agora ao tópico das avaliações específicas de obras de arte. Se nenhuma obra de arte produz um tipo particular de experiência valiosa de modo que haja princípios fortes, isto é, princípios com predicados fortes como «bom», como é possível chegar a avaliações específicas de obras de arte como «Esta obra é boa»? Mais uma vez, considere-se primeiro como se faz isto, de acordo com a teoria de Beardsley. Desta perspectiva, toda a obra de arte tem a capacidade de produzir uma experiência estética de alguma magnitude. De modo a ilustrar isto, vou usar uma escala de 1 a 5, em que 5 é a maior capacidade possível. Assim, toda a obra de arte cairá algures na seguinte escala:

5
4
3
2
1

A escala serve de *matriz* valorativa para toda a obra de arte quando se coloca um par de asteriscos em cada lado do valor atribuído a uma obra particular. De acordo com Beardsley, a boa obra de arte é a que pode produzir uma experiência estética de magnitude consideravelmente elevada, o que, creio, seria uma obra que cairia aproximadamente no ponto 4 da escala. Assim, para a teoria de Beardsley, uma matriz valorativa para uma boa obra de arte em particular teria o seguinte aspecto:

5
★4★
3
2
1

Claro que a matriz valorativa para a teoria de Beardsley, com a sua dependência da capacidade para produzir experiência estética, não pode ser usada. Poderá haver matrizes valorativas para obras de arte com múltiplas propriedades valiosas que são valorizadas independentemente umas das outras de acordo com as suas capacidades para produzir experiências valiosas?

Penso que a resposta é «Sim» mas as matrizes terão de ser muito mais limitadas do que a matriz para a teoria de Beardsley. Para Beardsley, há uma única matriz na qual se pode colocar qualquer obra devido à sua capacidade (partilhada por todas as obras) para fazer uma *única* coisa. Quando, contudo, se vê as obras de arte como coisas com múltiplas propriedades valiosas, as matrizes valorativas serão mais complicadas. E quando aquelas propriedades não são partilhadas por todas as obras, terá de haver muito mais matrizes. Para o que nos interessa, cada obra de arte efectivamente existente terá de ter a sua própria matriz valorativa, que consistirá em todas as obras efectivamente existentes e possíveis com as quais partilha propriedades valiosas e com as quais pode ser comparada.

Permita-se-me ilustrar como isto funcionaria para uma obra de arte com três propriedades valiosas *A*, *B* e *C*, cada uma delas com

uma escala de 1 a 3. Suponhamos que a obra tem as seguintes classificações: *A*1, *B*2 e C3. Para simplificar, omito as letras e represento a presumível obra como (1, 2, 3). Identifico a presumível obra na matriz colocando asteriscos em cada lado da sua representação. Chamo «obra de base» à obra a que pertence esta matriz. A matriz é a seguinte:

(3, 3, 3)
(3, 2, 3) — (2, 3, 3)
(2, 2, 3) — (1, 3, 3)
★(1, 2, 3)★
(1, 2, 2) — (1, 1, 3)
(1, 2, 1) — (1, 1, 2)
(1, 1, 1)

Em primeiro lugar, os pares de obras na matriz que estão separados por um traço não são comparáveis entre si. Nem todas as obras possíveis com estas três propriedades aparecem na matriz porque algumas, por exemplo, (3, 3, 2), não são comparáveis com a obra de base. Todas as obras efectivamente existentes ou possíveis na matriz são comparáveis com a obra de base. (Recorde-se que os números nas matrizes são ordinais.)

Afirmar que uma obra de arte é excelente seria dizer que cai no topo ou muito perto do topo da sua matriz. Afirmar que uma obra de arte é boa seria dizer que cai próximo do topo mas não no topo e assim sucessivamente com todas as outras avaliações específicas que fazemos das obras de arte. Tais avaliações específicas não parecem tão informativas como as avaliações específicas na teoria de Beardsley. A sua teoria procurou mostrar como se podia ajuizar as obras boas, excelentes, e coisas semelhantes a respeito de todas as obras de arte. As matrizes valorativas que desenvolvi mostram apenas o que se pode ajuizar como bom, excelente e coisas semelhantes, a respeito de todas as obras de arte efectivamente existentes e possíveis com as quais se pode comparar a obra ava-

liada, isto é, com aquelas que partilham as propriedades valiosas da obra.

Ao falar de matrizes valorativas, falei como se as propriedades das obras de arte fossem completamente independentes e nunca interagissem, embora por vezes interajam. A questão é: Como se pode representar um caso em que há interacção de modo a poder entrar numa matriz valorativa? Para entrar numa matriz, as propriedades valiosas de uma obra têm de ser representadas como (*A*3, *B*2, C1), mas se *A* e *B* interagem positivamente parece que a representação teria de ser (*A*3 interage positivamente com *B*2, C1) e esta representação não entraria numa matriz. Pode-se resolver o problema representando o valor que resulta da interacção positiva de *A* e *B* como AB e representando as propriedades valiosas como (*A*3, *B*2, *AB*2, C1). Por razões óbvias esta representação não pode entrar numa matriz com (*A*3, *B*2, C1), mas isso não é problema porque qualquer representação das propriedades valiosas de uma obra gera a sua própria matriz valorativa.

Não afirmo que os críticos, quando argumentam e fazem juízos valorativos específicos sobre obras de arte, têm em mente matrizes específicas. Mas os críticos avaliam de facto aspectos particulares de obras e comparam obras com propriedades valiosas em comum e penso que assim se aproximam de um modo informal do que aconteceria com matrizes formais. A minha explicação é a versão arrumada e idealizada de um filósofo sobre o que efectivamente acontece na crítica.[5]

Comentários Finais

Na Parte IV, discuti primeiro cinco perspectivas a que chamo teorias «tradicionais» da avaliação: subjectivismo pessoal, intuicionismo, emotivismo, relativismo, singularismo crítico. Estas teorias organizam-se em volta da questão da definição dos termos valorativos básicos na medida em que cada uma dá uma resposta positiva ou negativa à questão de saber se tais termos podem ser definidos.

Contudo, considero a abordagem instrumentalista da avaliação da arte mais prometedora do que qualquer das teorias tradicionais. As teorias instrumentalistas não procuram definir termos valorativos básicos e apoiam-se na noção de qualidade instrumental, uma noção entendida e aceite por todos. Discuti três teorias instrumentalistas: a de Beardsley, a de Goodman e a minha própria teoria. O que as três teorias instrumentalistas têm em comum é afirmarem que as obras de arte são instrumentalmente valiosas por causa das experiências valiosas que podem produzir. As três teorias diferem na explicação que cada uma dá da natureza das experiências valiosas. Beardsley afirma que a experiência valiosa é uma experiência estética destacada. Goodman afirma que a experiência valiosa é de natureza cognitiva e não é destacada. Afirmo que a experiência valiosa não é destacada e é mais complicada do que Beardsley e Goodman pensam. No meu próprio caso e no de Beardsley, discordamos também sobre o tipo de valor que as próprias experiências valiosas têm; Goodman não é explícito quanto ao tipo de valor que as experiências têm.

Centrei-me também ao longo da Parte IV na questão de saber se os princípios e razões têm um papel a desempenhar nas diversas teorias. A teoria de Beardsley é particularmente útil porque está tão completamente desenvolvida que ilustra todos os elementos de uma teoria instrumentalista da avaliação. O papel dos princípios e das razões é claramente ilustrado na teoria de Beardsley e dá assim um guia claro para pensar sobre este tópico. Neste capítulo final, procuro um género de síntese das teorias de Beardsley e Goodman, que suplemento introduzindo como necessária a noção de valorização intrínseca de algumas experiências da arte e a noção de princípios fracos como o único género possível de princípios valorativos. Porque afirmo que os princípios fracos são os únicos disponíveis para a avaliação da arte, introduzo também uma nova maneira de tentar explicar como se chega às avaliações gerais para obras de arte.

Epílogo

NAS PARTES I, II, E IV, PROCUREI RELATAR A ODISSEIA DAS NOÇÕES centrais e organizadoras da estética e as mudanças e deslocações que sofreram desde a antiga Grécia até ao presente. Nas suas origens gregas, as noções centrais eram a teoria da beleza e a teoria da arte como imitação. Ao longo desta história, identifiquei seis casos de mudança revolucionária em que estas duas noções centrais foram transformadas ou pelo menos radicalmente alteradas. Uma dessas mudanças ocorreu no século XVIII, duas tiveram lugar no século XIX, três ocorreram no século XX.

A teoria da beleza começou por ser uma teoria objectiva, isto é, uma teoria que defende que a beleza existe independentemente dos sujeitos humanos. Esta teoria objectiva, sob uma ou outra forma, foi a perspectiva dominante durante mais de dois mil anos. No século XVIII, as teorias do gosto ocuparam o primeiro plano. Com o advento destas teorias, o gosto, uma característica de sujeitos humanos, destronou a beleza objectiva como noção teórica central e a beleza tornou-se uma das muitas noções como a sublimidade, a novidade, e coisas semelhantes, que foram subsumidas na noção subjectiva de gosto. Com este novo enfoque nas faculdades humanas, a estética sofreu uma inflexão subjectiva. As teorias do gosto, contudo, eram objectivas até certo ponto porque cada uma especificava uma característica ou características do mundo objectivo que supostamente despoletavam a faculdade do gosto. Hutcheson, por exemplo, especificou a uniformidade na diversidade como a característica relevante do mundo. Claro que embora a

anterior teoria objectiva da beleza tenha sido destronada do centro da atenção teórica, continuou a existir, como é evidente pela discussão do intuicionismo na Parte IV.

A segunda revolução na minha narrativa teve lugar no século XIX. Nesta altura, a estética sofreu uma inflexão ainda mais subjectiva quando a noção de gosto foi destronada pela noção de atitude estética. As teorias da atitude estética centram-se inteiramente no sujeito humano ao fazerem todo o trabalho teórico depender da consciência estética, da distância psíquica, da atenção desinteressada, ou de coisas semelhantes, sem que qualquer aspecto do mundo objectivo determine seja o que for.

A terceira revolução na minha narrativa teve também lugar no século XIX. Foi a substituição da teoria da arte como imitação, a qual permanecera dominante durante mais de dois mil anos no seu modo quase subliminar, pela teoria expressionista. Uma vez desafiada a teoria da imitação, a produção de filosofias da arte tornou-se um empreendimento razoavelmente activo.

A quarta revolução na minha narrativa teve lugar no século XX. A teoria da beleza foi desde o começo uma teoria para a avaliação da arte e estabeleceu a questão para todas as teorias da avaliação subsequentes que dela descendem, nomeadamente, «Pode a beleza (ou outro termo valorativo básico que se conceba) ser definida?» Esta quarta revolução começou em finais da década de 1950 quando Monroe Beardsley rejeitou o requisito tradicional exigido a uma definição de um termo valorativo básico em favor de uma teoria da avaliação que colocava o valor instrumental no coração da teoria da avaliação da arte. É, por sinal, digno de nota que as teorias do gosto do século XVIII antecipem o instrumentalismo de Beardsley, ao conceber certas características do mundo como fonte de prazer, até certo ponto.

A quinta e sexta revoluções são também acontecimentos do século XX e relacionam-se na medida em que ambas dependem do abandono de conceitos de psicologia individual a favor do uso de conceitos culturais. A quinta revolução ocorreu na teoria da experiência apropriada da arte, que enraíza na linhagem de teorias

que vai da teoria da beleza, passando pelas teorias do gosto, até às teorias da atitude estética. As teorias do gosto e as teorias da atitude estética foram desenvolvidas usando conceitos de psicologia individual (consciência estética, distância psíquica, e coisas semelhantes) e na década de 1960 vários filósofos desafiaram estas teorias e começaram a tentar substituí-las por teorias que caracterizavam a experiência apropriada da arte em termos de convenções culturais, regras e funções.

A sexta revolução ocorreu na filosofia da arte. A teoria expressionista e todas as teorias da arte da primeira metade do século XX foram desenvolvidas em termos de conceitos de psicologia individual e na década de 1960 vários filósofos desafiaram as teorias tradicionais e começaram a desenvolver explicações que caracterizam a natureza da arte em termos de fenómenos culturais — teorias da arte, instituições, e coisas semelhantes. As três revoluções do século XX são acontecimentos ainda em curso. Não há dúvida que mais revoluções estão por vir.

Notas

Capítulo 1

1. Ver I. A. Richards, *Practical Criticism* (Nova Iorque: Harcourt Brace, 1929), *The Philosophy of Rhetoric* (Nova Iorque: Oxford University Press, 1965), *Principles of Literary Criticism* (Nova Iorque: Harcourt Brace, 1950), pp. 298fl.; William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (Nova Iorque: Meridian Books, 1955): Cleanth Books, *The Well Wrought Urn* (Nova Iorque: Harcourt Brace, 1947); e Rene Welleck e Austin Warren, *The Theory of Literature* (Nova Iorque: Harcourt Brace, 1949).

2. Jerome Stolnitz, *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism* (Boston: Houghton Mifflin, 1960).

3. Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (Nova Iorque: Harcourt Brace, 1958).

4. Ver Joseph Margolis, «Aesthetic Perception», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1960), pp. 209-13, reimpresso in Margolis, *The Language of Art and Art Criticism* (Detroit, Wayne State University Press, 1965), pp. 23-33; e George Dickie, «The Myth of the Aesthetic Attitude», *American Philosophical Quarterly* (1964), pp. 56-65, reimpresso in Joseph Hospers, org., *Introductory Readings in Aesthetics* (Nova Iorque: Free Press, 1969), pp. 28-44.

5. Monroe Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present* (Nova Iorque: Macmillan, 1966).

6. Jerome Stolnitz, «On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetics Theory», *The Philosophical Quarterly* (1961), pp. 97.

7. Stolnitz, «Beauty: Some Stages in the History of an Idea», *Journal of the History of Ideas* (1961), pp. 185-204.

8. Stolnitz, «On the Origins of "Aesthetic Desinterestedness"», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1961), pp. 131-143.

9. Walter J. Hipple, Jr., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957).

10. George Dickie, *The Century of Taste: The Philosophical Odessey of Taste in the Eighteenth Century* (Nova Iorque: Oxford University Press, 1996). Ver também o meu «Taste and Attitude: The Origin of the Aesthetic», *Theoria* (1973), pp. 153-170; Capítulo 2 de *Art and the Aesthetic*, (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1974), pp. 53-77; «Hume's Way: The Path Not Taken», in *The Reasons of Art* (1985), (org.) Peter J. McCormick, (Ottowa: University of Ottowa Press), pp. 309-314; e «Kant, Mothersill, and the Principles of Taste», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1989), pp. 375-376.

Capítulo 2

1. Platão, *Symposium*, trad. W. Hamilton (Baltimore: Penguin Books, 1951). [*O Banquete*. Lisboa: Guimarães Editores, 1998.]
2. Platão, *Philibus and Epinomis*, trad. A. E. Taylor (Londres: Nelson, 1956).
3. Tomás de Aquino, *Basic Writing of St. Thomas Aquinas*, vol. I, org. Anton C. Pregis (Nova Iorque: Random House, 1945), p. 46 e ss.
4. Alexander Baumgarten, *Reflexões sobre a Poesia* (1735).
5. Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. II, J. M. Robertson, org. (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1964), p. 126.
6. Shaftesbury, *op. cit.*, pp. 127-28.
7. Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 2ª ed. (Londres: 1726), p. 7.
8. *Ibid.* p. 11.
9. Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 6ª ed. (Londres: 1770).
10. *Ibid.*, p. 162.
11. *Loc. cit.*
12. Burke, *op. cit.* p. 163
13. David Hume, «Of the Standard of Taste», in *Essays, Literary, Moral and Political* (Londres: 1870), pp. 134-49. [*Ensaios Morais, Políticos e Literários*. Lisboa: INCM, 2002.]
14. *Ibid.*, p. 136.
15. *Ibid.*, p. 137.
16. *Ibid.*, p. 138.
17. *Ibid.*, p. 139.
18. *Ibid.*, p. 146.
19. Archibald Alison, *Essays on the Nature and Principles of Taste* selecções reimpressas em Alexander Sesonske, org., *What is Art?* (Nova Iorque: Oxford U. P., 1965), pp. 182-195.

20. *Ibid.*, p. 182.
21. *Ibid.*, p. 185.
22. A mais completa explicação que Kant deu da sua filosofia do gosto encontra-se na sua *Critique of Judgement*. Werner S. Pluhar, (Indianapolis: Hackett Publishers Company: 1987). Esta obra é a base da minha descrição da estética kantiana. [*Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: INCM, 1998.]
23. Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trad. N. K. Smith (Nova Iorque: St. Martin's, 1965). [*Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.]
24. *Crítica da Faculdade do Juízo*, *op. cit.*, p. 334.
25. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1883), pp. 270-71. [*O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés, 2005.]
26. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, trad. E. F. J. Payne (Nova Iorque: Dover 1966), vol. I, p. 176. [*O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: Rés, 2005.]
27. *Ibid.*, p. 178.
28. *Ibid.*, p. 178.
29. *Ibid.*, vol. II, p. 369.
30. *Loc. cit.*
31. *Ibid.*, p. 370.
32. *Ibid.*

Capítulo 3

1. Edward Bullough, «Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», reimpresso em M. Levich, org., *Aesthetics and the Philosophy of Criticism* (Nova Iorque: Random House, 1963), pp. 233-254.
2. Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston: Houghton Mifflin, 1960).
3. Eliseo Vivas, «A Definition of Aesthetic Experience», *Journal of Philosophy* (1973), pp. 628-634, reimpresso em E. Vivas e M. Krieger, orgs., *The Problems of Aesthetics* (Nova Iorque: Rinehart, 1953), pp. 406-411; Vivas, «Contextualism Reconsidered», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1959), pp. 222-240.
4. Virgil Aldrich, *Philosophy of Art* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1963), pp. 19-27.
5. Para exemplos de teorias similares às teorias da atitude, ver J. O. Urmson, «What Makes a Situation Aesthetic?» *Proc. Of the Aristotelian Society*, sup. vol. (1957), pp. 75-92, reimpresso em J. Margolis, org., *Philosophy*

Looks at the Arts (Nova Iorque: Scribner's, 1962), pp. 13-27; e V. Tomas, «Aesthetic Vision», *The Philosophical Review* (1959), pp. 52-67.

6. Monroe Beardsley, *Aesthetics* (Nova Iorque: Harcourt Brace, 1958), pp. 15-65.

7. Bullough, in Levich, *op. cit.*, p. 235.

8. Sheila Dawson, «Distancing as an Aesthetic Principle», *Australasian Journal of Philosophy* (1961), pp. 155-74.

9. Susanne Langer, *Feeling and Form* (Nova Iorque: Scribner's, 1953).

10. Dawson, *op. cit.* p., 168.

11. Langer, *op. cit.* p., 318.

12. Stolnitz, *op. cit.* p., 34-35.

13. Vivas, «Contextualism Reconsidered», *op. cit.* p.237.

14. Aldrich, *op. cit.*, p. 22.

15. *Loc. cit.*

16. Virgil Aldrich, «Back to Aesthetic Experience», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1966), pp. 368-69.

Capítulo 4

1. Para um argumento similar ver a recensão de Joseph Margolis ao artigo «Aesthetics», de Beardsley, em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1959), p. 267.

2. Para uma explicação mais detalhada da noção de objecto estético, ver o meu «Art Narrowly and Broadly Speaking», *American Philosophical Quarterly* (1968), pp. 71-77; Ver também o meu *Art and the Aesthetic* (Ithaca, N.I.: Cornell University Press, 1974), pp. 147-81.

Capítulo 5

1. Platão, *The Republic of Plato*, trad. F. M. Cornford (Nova Iorque: Oxford University Press, 1945), pp. 325ff. [*República.* Lisboa: Gulbenkian, 1980.]

2. Platão, *Ion*, trad. W. R. M. Lamb (Londres: Loeb Library, 1925).

3. Platão, *Phaedrus*, trad. R. Hackforth (Cambridge: Cambridge University Press, 1952), p. 172. [*Fedro.* Lisboa: Edições 70, 2005.]

4. Aristóteles, *On Poetry and Style*, trad. G. M. A. Grube (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1958). [*Poética.* Lisboa: INCM, 2000.]

5. *Ibid.*, p. 12.

6. Ver a discussão que Grube faz da catarse, *ibid.*, pp. xiv-xvii.

7. Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, vol. 11, trad. O. Levy (Londres: 1910), p. 256. [*A Vontade de Poder.* Porto: Rés, 2004.]

8. Eugene Véron, *Aesthetics*, trad. W. H. Armstrong (Londres: 1879), p. 89.

9. Alexander Smith, «The Philosophy of Poetry», reimpresso em Sesonske, *op. cit.*, p. 366.

10. Leão Tolstoy, *What is Art?* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1960), p. 51.

Capítulo 6

1. Clive Bell, *Art* (Nova Iorque: Capricorn Books, 1958).

2. G. E. Moore, *Principia Ethica* (Cambridge: Cambridge University Press, 1903), Capítulo 1. [*Principia Ethica.* Lisboa: Gulbenkian, 1999.]

3. *Ibid.*, p. xiii.

4. Bell, *op. cit.*, pp. 16-17.

5. *Ibid.*, p. 17.

6. *Ibid.*, pp. 17-18.

7. *Ibid.*, p. 147.

8. *Ibid.*, p. 20.

9. *Ibid.*, p. 27.

10. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key* (Nova Iorque: New American Library, 1948).

11. Langer, *Feeling and Form* (Nova Iorque: Scribner's, 1953).

12. Langer, *Problems of Art* (Nova Iorque: Scribner's, 1957).

13. Langer, *Feeling and Form*, p. 40.

14. Langer, *Problems of Art*, pp. 124-39.

15. Langer, *Feeling and Form*, p. 27.

16. *Ibid.*, pp. 94-95.

17. *Ibid.*, p. xi.

18. *Ibid.*, p. 49.

19. Langer, *Problems of Art*, p. 125.

20. *Ibid.*, p. 133.

21. Ver especialmente a recensão de Ernest Nagel a *Philosophy in a New Key, Journal of Philosophy* (1943), pp. 323-29.

22. Langer, *Problems of Art*, p. 126.

23. Monroe Beardsley, *Aesthetics* (Nova Iorque: Harcourt Brace, 1958), p. 336.

24. Langer, *Feeling and Form*, p. 72.

25. *Webster's New Collegiate Dictionary*, 2ª ed. (Springfield, Mass.: 1953).

26. Langer, *Problems of Art*, p. 133.

27. R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Nova Iorque: Oxford University Press, 1958).

28. *Ibid.*, p. 78.

29. *Ibid.*, p. 278.

30. *Ibid.*, p. 72.
31. *Ibid.*, p. 79.
32. *Ibid.*, p. 108.
33. *Ibid.*, p. 109.
34. *Ibid.*, p. 235.
35. *Ibid.*, p. 229.
36. *Ibid.*, p. 235.
37. *Ibid.*, p. 273.
38. *Ibid.*, pp. 109-110.
39. *Ibid.*, p. 116.
40. *Ibid.*, p. 103.
41. *Ibid.*, p. 118.
42. *Ibid.*, p. 273.
43. Alan Donagan, *The Later Philosophy of R. G. Collingwood* (Oxford: Clarendon, 1962), pp. 116ff.
44. Esta observação sobre a expressão na expressão da emoção não se encontrar na mente deve-se a Syed Salman Lateef, que participou no meu curso de introdução à estética no semestre de Outono de 1994.
45. Collingwood, *op. cit.*, p. 280.
46. *Webster's New Collegiate Dictionary.*
47. Collingwood, *op. cit.*, p. 282.
48. *Ibid.*, p. 264.
49. *Ibid.*, p. 336.
50. Morris Weitz, «The Role of Theory in Aesthetics», reimpresso em Francis Coleman, org., *Contemporary Studies in Aesthetics* (Nova Iorque: McGraw-Hill, 1968), pp. 84-94. [«O Papel da Teoria na Estética», in *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*, org. Carmo d'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007.]
51. *Ibid.*, p. 90.
52. *Loc. cit.*

Capítulo 7

1. Marshall Cohen, «Aesthetic Essence», *Philosophy in America*, M. Black, org., (Ithaca: Cornell University Press, 1965), pp. 115-133; George Dickie, «Is Psychology Relevant to Aesthetics?» *The Philosophical Review*, (1962), pp. 285-302; George Dickie, «The Myth of the Aesthetic Attitude», *American Philosophical Quarterly* (1964), pp. 56-65.
2. Arthur Danto, «The Artworld», *Journal of Philosophy* (1964), pp. 571--84; Maurice Mandelbaum, «Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts», *American Philosophical Quarterly* (1965), pp. 219-28. [«O Mundo da Arte», in *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*, org. Carmo d'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007.]
3. Maurice Mandelbaum, *op. cit.* (1965), p. 221.
4. *Ibid.*, p. 222.
5. Arthur Danto, «The Artworld», *Journal of Philosophy* (1964), pp. 571--84; «Artworks and Real Things», *Theoria* (1973), pp. 1-17; «The Transfiguration of the Commonplace», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1974), pp. 139-48. [«O Mundo da Arte», in *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*, org. Carmo d'Orey. Lisboa: Dinalivro, 2007.]
6. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981), p. 212. [*A Transfiguração do Lugar-Comum*. S. Paulo: Cosac Naify, 2006.]
7. «The Artworld», p. 580.

Capítulo 8

1. George Dickie, «Defining Art», *The American Philosophical Quarterly* (1969), pp. 253-56.
2. George Dickie, *Art and the Aesthetic* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1974), p. 204.
3. George Dickie, *The Art Circle* (Nova Iorque: Haven Publications, 1984), p. 116.
4. *Art and the Aesthetic*, p. 34.
5. «Is Art Essentially Institutional?», in: *Culture and Art*, Lars Aagaard--Mogensen, org. (Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press. 1976), p. 202.
6. *The Art Circle*, pp. 80-82.
7. Jerrold Levinson, «Defining Art Historically», *The British Journal of Aesthetics*, 19 (1979), pp. 232-50; e «Extending Art Historically», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1993), pp. 421-22.
8. Noel Carroll, «Art, Practice, and Narrative», *The Monist*, 71 (1988), pp. 140-56; «Historical Narratives and the Philosophy of Art», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51 (1993), pp. 313-26 e «Identifying Art» em *Institutions of Art*, org. Robert J. Yanal, (University Park, Pa.: The Pennsylvania State University Press, 1994), pp. 3-38.
9. Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991), p. 243.

Capítulo 9

1. Para exemplos específicos de crítica intencionalista, ver W. K. Wimsatt e Monroe Beardsley, «The Intentional Fallacy», *Sewanee Review* (1946),

pp. 468-488 e largamente reimpresso; e Monroe Beardsley, *Aesthetics* (Nova Iorque: Harcourt Brace, 1958), pp. 17-29. Ver também Beardsley, «Textual Meaning and Authorial Meaning», *Genre* (1968), pp. 169-81. Para uma versão anterior da abordagem apresentada nesta secção ver o meu «Meaning and Intention», *Genre* (1968), pp. 182-89. Para uma defesa da crítica intencionalista ver E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967).

2. Beardsley, *Aesthetics*, p. 458.

3. E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967), p. 99.

4. Paul Grice apresentou durante anos uma teoria intencionalista sofisticada sobre o significado. Para uma tentativa de refutação da perspectiva de Grice, ver George Dickie e W. Kent Wilson, «Defending Beardsley», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1995), pp. 233-50.

Capítulo 10

1. A minha explicação do simbolismo na arte apoia-se em Beardsley, *Aesthetics*, pp. 288-293; Isabel Hungerland, «Symbols in Poetry», reimpresso em W. E. Kennick, org., *Art and Philosophy* (Nova Iorque: St. Martin's, 1964), pp. 425-48; e Goren Hermerén, *Representation and Meaning in the Visual Arts* (Lund: Berlingska, Boktryckeriet, 1969).

2. Hermerén, *op. cit.*, p. 98.

3. Hungerland, *op. cit.*, p. 427.

4. Hungerland, *op. cit.*, p. 426.

5. Beardsley, *Aesthetics*, p. 408.

Capítulo 11

1. A minha explicação da metáfora apoia-se em Monroe Beardsley, «The Metaphorical Twist», *Philosophy and Phenomenological Research* (1962), pp. 293-307 e Max Black, «Metaphor», *Proc. Of the Aristotelian Society* (1954-55), pp. 273-94. O artigo de Black foi reimpresso em J. Margolis, org., *Philosophy Looks at the Arts* (Nova Iorque: Scribner's, 1962), pp. 218-35.

2. Os primeiros três na lista são usados como exemplos por Black, em Margolis, *op. cit.*, p. 219.

3. O quarto exemplo de metáfora é usado por Beardsley, em «The Metaphorical Twist», p. 294.

4. Para uma discussão destas teorias, ver Beardsley, *Aesthetics*, pp. 134-36.

5. Black, em Margolis, *op. cit.*, p. 226.

6. Beardsley, «The Metaphorical Twist», p. 293.

7. *Ibid.*, p. 294.

8. *Ibid.*, pp. 298ff. Alterei ligeiramente o argumento de Beardsley tornando mais explícita a importância do aspecto referencial da linguagem e relacionando a literalidade com os sentidos do dicionário.

9. Black, em Margolis, *op. cit.*, pp. 229ff.

Capítulo 12

1. A análise da expressão aqui feita apoia-se fortemente no seguinte: Vincent Thomas, «The Concept of Expression in Art», reimpresso em Margolis, *op. cit.*, pp. 30-45; John Hospers, «The Concept of Aesthetic Expression», *Proc. of the Aristotelian Society* (1954-55), pp. 313-44; e Monroe Beardsley, *Aesthetics*, pp. 325-32. Ver também Alan Tormey, *The Concept of Expression* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971).

Capítulo 13

1. Para exemplos, ver C. J. Ducasse, *The Philosophy of Art* (Nova Iorque: Dial, 1929), Capítulos 14 e 15; e George Boas, *A Primer of Critics* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1937), Capítulos 1 e 3.

2. G. E. Moore, *Principia Ethica* (Cambridge: Cambridge University Press, 1903), Capítulo 1. [*Principia Ethica*. Lisboa: Gulbenkian, 1999.]

3. Para exemplos de teorias intuicionistas, ver C. E. M. Joad, *Matter, Life and Value* (Londres: Oxford University Press, 1929), pp. 266-83, parcialmente reimpresso em E. Vivas e M. Krieger, orgs., *Problems of Aesthetics* (Nova Iorque: Rinehart, 1953), pp. 463-79; Harold Osborne, *Theory of Beauty* (Londres: Routledge e Kegan Paul, 1952) e T. E. Jessop, «The Definition of Beauty», *Proc. of the Aristotelian Society* (1933), pp. 159-72.

4. A. J. Ayer, *Language, Truth, and Logic* (Nova Iorque: Dover, 1946), pp. 102-14. [*Linguagem, Verdade e Lógica*. Lisboa: Presença, 1991.]

5. C. L. Stevenson, *Ethics and Language* (New Haven: Yale University Press, 1944).

6. R. M. Hare, *The Language of Morals* (Nova Iorque: Oxford University Press, 1964), e *Freedom and Reason* (Oxford: Clarendon, 1963).

7. Bernard Heyl, *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1943).

8. Para exemplos, ver Arnold Isenberg, «Critical Communication», reimpresso em W. Elton, org., *Aesthetics and Language* (Nova Iorque: Philosophical Library, 1954), pp. 131-46; e Stuart Hampshire, «Logic and Appreciation», reimpresso em Elton, pp. 161-69.

Capítulo 14

1. A perspectiva aqui delineada e atribuida a Beardsley é na verdade uma mistura da posição desenvolvida no seu livro, *Aesthetics* (Nova Iorque: Harcourt Brace, 1958), pp. 454-89, com a posição desenvolvida no seu artigo posterior, «On the Generality of Critical Reasons», *Jounal of Philosophy* (1962), pp. 477-486, também na Bobbs-Merrill Reprint Series in Philosophy. Onde ambas as posições diferem, segue-se a orientação do último artigo.

2. Na sua correspondência privada, Beardsley mostrou apreensão acerca de uma interpretação dedutiva estrita da sua perspectiva. Nesta correspondência Beardsley tende a pensar que a relação entre as razões e as avaliações é algo mais solta do que uma relação dedutiva. O leitor fica assim alertado: Beardsley não defende todos os aspectos da perspectiva a que aqui chamo «teoria de Beardsley». A interpretação dedutiva da teoria de Beardsley tem por base o seu artigo «On the Generality of Critical Reasons»; a abordagem anterior da avaliação que deu no seu livro não tinha carácter dedutivo.

3. Beardsley, « On the Generality of Critical Reasons», p. 485.

4. Obviamente que os comentários do crítico neste ponto podem e devem ser largamente desenvolvidos. Para uma discussão detalhada desta e de muitas outras pinturas de Cézanne, ver Erle Loran, *Cezanne's Composition* (Berkeley: University of California Press, 1963).

5. A abordagem da teoria da experiência estética de Beardsley aqui fornecida é a que ele delineou no seu livro de 1958. Beardsley alterou a sua abordagem de várias maneiras nos seus escritos tardios mas não de qualquer modo relevante para o tratamento que dou às suas perspectivas. Na minha explicação da teoria da avaliação de Beardsley torno por vezes explícitos os aspectos implícitos na sua teoria, dos quais eles não estava ciente.

6. Beardsley, *Aesthetics*, p. 528.

7. *Loc. cit.*

8. Beardsley, *Aesthetics*, p. 529.

9. Ver o meu «Beardsley's Phantom Aesthetic Experience», *Journal of Philosophy* (1965), pp. 129-36, para uma crítica da noção de Beardsley de uma unidade da experiência. Ver a resposta de Beardsley, «Aesthetic Experience Regained», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1969), pp. 3-11.

10. Beardsley, *Aesthetics*, p. 530.

11. De tempos a tempos houve tentativas de banir este grande romance de alguma maneira por se considerar a sua linguagem ofensiva. Tais tentativas, creio, assentam num mal-entendido.

Capítulo 15

1. Nelson Goodman, *Languages of Art* (Bobbs-Merrill, 1968), pp. 255--65. Ver também Nelson Goodman, «When is Art?» em *Ways of Worldmaking* (Hacket Publishing Company, 1978), pp. 57-70. [*Linguagens da Arte*. Lisboa: Gradiva, 2006; *Modos de Fazer Mundos*. Porto: Asa, 1995.]

2. *Op. cit.*, *Languages of Art*, pp. 255-65.

Capítulo 16

1. A formulação deste e de outros princípios com uma cláusula de separação deve-se em parte a Frank Sibley: «General Criteria and Reasons in Aesthetics». Em *Essays on Aesthetics: Perspectives on the Work of Monroe Beardsley*, org. John Fisher, (Philadelphia: Temple University Press, 1983), pp. 3-20.

2. A formulação dos princípios que envolvem propriedades cognitivas deve-se largamente a Nicholas Wolterstorff: *Art in Action* (Grand Rapids, Mich.: William B. Eerdmans Publishing Co., 1980), p. 159.

3. David Hume, «Of the Standard of Taste», reimpresso em *Aesthetics: A Critical Anthology*, eds. George Dickie e Richard Sclafani (Nova Iorque: St. Martin's Press, 1977), pp. 592-606. [*Ensaios Morais, Políticos e Literários*. Lisboa: INCM, 2002.]

4. Muitas das ideias envolvidas na minha discussão sobre a avaliação da arte vêm do livro de Bruce Vermazen «Comparing Evaluations of Works of Art», reimpresso em *Art and Philosophy*, 2ª ed., W. E. Kennick (Nova Iorque: St. Martin's Press, 1979), pp. 707-18.

5. Para uma abordagem mais extensa das minhas perspectivas da avaliação da arte, ver o meu *Evaluating Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1988).